RIVISTA DEL
CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

In sta casseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive:
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

8-9

AGOSTO - SETTEMBRE

1954

FRATELLI BOCCA EDITORI MILANO-ROMA

RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

Anno III - Numero 8-9 - agosto-settembre 1954

Sommario

FRATELLI BOCCA EDITORI MILANO - ROMA

Socialismo, cultura e cinema

Il Convegno di Bologna per la libertà della cultura, promosso dal Partito Socialista Italiano, al quale hanno aderito uomini di differenti posizioni politiche e ideologiche, supera per la sua importanza l'interno avvenimento di partito, nonostante le speculazioni intessutevi sopra da certa stampa quotidiana che, con l'ossessione di un preteso machiavellismo di sinistra, vorrebbe nascondere le falle della sua intransigenza morale così duttile nei confronti del clericalismo.

Né mi sembrano validi gli argomenti di Giorgio Spini il quale su Il Mondo *del 28 settembre 1954 afferma che: « Domandarsi se in un convegno per ' la libertà della cultura ' come quello indetto recentemente dal P.S.I. a Bologna, ci sarebbe stata la libertà di denunciare la mentalità dei testi sovietici di storia per le scuole della Germania Orientale, è fare soltanto dell'umorismo ». Perché, infatti, in un convegno che si occupava della situazione della cultura in Italia si sarebbe dovuta denunciare una stortura della Germania Orientale? E perché, allora, sottacere quanto avviene in questo settore nella Spagna di Franco o negli stessi Stati Uniti d'America dove, per esempio, le pressioni e le intimidazioni esercitate su taluni intellettuali del cinema sono state veramente scandalose tanto da indurre un artista dell'altezza di Chaplin a cambiar aria? E cosa autorizza, sopratutto, all'offensiva illazione che gli uomini di cultura riuniti a Bologna intorno al Partito Socialista potessero avere delle riserve mentali? Sulle condizioni della cultura nell'Unione sovietica e nei paesi al di là della cortina si potrebbe anche svolgere un dibattito aperto, spregiudicato, a patto che si basasse su informazioni e dati precisi e tenesse conto di tutti gli aspetti: positivi e negativi. Giorgio Spini, con sua sorpresa, si troverebbe accanto, nella condanna di un libro, che egli stesso dubita sia ancora in circolazione, quegli uomini di cultura che oggi muovono il suo umorismo. A lui, invece, si può domandare se sarebbe con loro nel riconoscere quanto nei paesi*

socialisti è stato fatto in favore della cultura, non più monopolio di una classe, ma patrimonio di tutto il popolo. Per il momento è certo che egli non era a Bologna a difendere la libertà della cultura italiana, ma, anzi, involontariamente, giacché non è da dubitare del suo spirito libero, le ha reso un cattivo servizio cercando di svalutare l'azione di uomini che egli stesso dice di stimare e ammirare, col solito ritornello di cui si servono i clericali per le loro sopraffazioni: dove vai? Porto pesci.

A Bologna le cose sono andate molto semplicemente, con quella lealtà e chiarezza che contraddistingue, appunto, la politica del socialismo, il quale non da oggi si batte (e non è un mistero per nessuno) allo scopo di riunire tutte le forze sinceramente democratiche sul piano e nel quadro della Costituzione, rimasta ancora in gran parte da attuare sia per lo spirito che per la lettera. Azione, questa, che non comporta nessuna confusione di idee né implica rinuncia alle particolari istanze, al programma di rinnovamento e alla dottrina del socialismo, ma anzi ne è il presupposto. Così la ricerca di solidarietà per far diventare operante la Costituzione, a ciò che nel suo ambito si diversifichino e contrastino vitalmente le diverse correnti politiche, tra le quali il socialismo ha la coscienza di essere una delle più rilevanti, è il conseguente corollario dell'azione da esso condotta, decisa e senza tentennamenti, per il nuovo assetto repubblicano. Questa istanza che potremo dire unitaria, *a intendere bene la parola, risponde, dunque, a un'esigenza profonda e sincera e non contraddice né l'ideologia né il programma politico su cui il partito del socialismo si basa. Col Convegno di Bologna essa è stata posta per il mondo della cultura la cui crisi risente, come è ovvio, di quella più generale: è stata posta con chiarezza senza mezzi termini e camuffamenti, a nome di un partito, consapevole della sua funzione storica, che è all'avanguardia nella rivendicazione per tutto il popolo di una concreta libertà.*

Su due punti fondamentali si sono trovati concordi tutti i partecipanti al Convegno: che la cultura per la sua stessa essenza è libera e laica e che il suo fiorire dipende dall'essere intimamente agganciata alle aspirazioni, alle esigenze alla vita delle masse popolari. Libertà e socialità che non sono termini in contrasto, ma condizioni tra loro interdipendenti, dalla cui integrazione può solo svilupparsi quella nuova e viva cultura, già avvertibile nei fermenti che l'oscurantismo dominante tenta di soffocare. E se la libertà è un diritto da rivendicare nei confronti di un Governo che si serve degli organi dello Stato per ostacolare il libero sviluppo della cultura, la socialità è un dovere che deve avvertire ogni uomo di pensiero consapevole che i confini della cultura coincidono con quelli del lavoro e l'arte, le lettere, la scienza in tanto possono prosperare in quanto ne sono reale espressione. Dire, dunque, che le sorti della cultura, oggi, sono legate a quelle delle classi lavoratrici non è gratuita affermazione demagogica, ma consta-

tazione di una realtà storica nella cui profonda crisi, che sulla cultura si riflette, sono ormani chiare le luci del nuovo giorno.

Il cinema, più di qualsiasi altra manifestazione artistica e di pensiero, ha avvertito e avverte questa condizione della cultura: esso non ha dietro di sé il pesante bagaglio di una tradizione da rinnovare, non gli ingombranti pregiudizi della concezione aristocratica di una cultura ancor oggi piena di una sdegnosa e diffidente incomprensione nei riguardi dell'arte del film e che fu già forza e privilegio di una classe la cui funzione può dirsi esaurita; il cinema, che per la sua stessa natura ricerca sempre e comunque l'appoggio e l'adesione delle masse popolari, ha documentato con le sue opere, specie da noi negli anni immediati di questo dopoguerra, come libertà e socialità siano i due fattori indispensabile perché il film possa assurgere veramente a dignità artistica. La attuale crisi del nostro cinema, che si puntualizza in quella involuzione del neorealismo su cui ormai tutti sono d'accordo, non è da ricercarsi, dunque, in fatti esterni come taluno pretenderebbe (il superamento delle condizioni storiche che furono già della guerra e della Resistenza), ma nel soffocamento della libera espressione degli artisti, nell'affievolirsi in loro dello spirito di lotta per mantenere la libertà conquistata, nel venir meno di quel sentimento di socialità su cui poggia l'essenza stessa del film. Il volgare commercialismo, il misticizzante intellettualismo, il raffinato estetismo, non sono che aspetti diversi di un vuoto e decantante formalismo, che rappresenta una diversione e un'evasione di fronte a gravi difficoltà e a precise responsabilità, un rinunciare, diciamolo pure, ai diritti e ai doveri della cultura.

Il richiamo del Convegno di Bologna è stato in questo senso preciso: non basta denunciare gli abusi e gli arbitri con cui li Governo clericale tende a soffocare quella viva cultura (e tra le sue manifestazioni vanno messi in prima linea i nostri migliori film) che mira all'emancipazione dell'uomo, alla sua libertà da ogni sopraffazione materiale e morale, non basta agire per un mutamento delle condizioni politiche del nostro paese, ma occorre, perché una vera libertà della cultura possa instaurarsi, che chi lavora per essa nei domìni dell'arte, delle lettere e della scienza abbia lo stesso spirito e si senta legato a quanti anche per essa lavorano nelle officine, nelle fabbriche, nei campi e ovunque la fatica umana prepara il mondo di domani e la sua nuova cultura. Un richiamo e un invito, questo al quale possono aderire tutti gli uomini vivi, sinceramente democratici, qualunque siano le sfumature delle loro posizioni politiche e ideologiche e che può apparire machiavellico, tendenzioso, rivoluzionario solo a chi, pur dicendosi sensibile alla libertà e al laicismo della cultura, cova lo spirito di conservazione fino a solidarizzare col più oscurantistico clericalismo: come i fatti stanno a dimostrare.

L. C.

Tolstoj e il cinema

Siamo, per fortuna, in grado di spiegare e collocare nel tempo ciascun metro di pellicola in cui appare Lev Tolstoj. Tutta questa pellicola è stata girata negli ultimi due anni di vita di Tolstoj (nel periodo cioè che coincide con la nascita dell'industria cinematografica russa) da un intraprendente uomo di cinema russo il quale, insieme con un altro tecnico, lavorò come operatore. Alexander Drankov passò gli ultimi anni della sua vita a San Francisco: allora scrisse le memorie dei suoi vari e fruttuosi incontri con il più grande attore che posò mai davanti alla sua macchina da presa. Se noi leghiamo quelle memorie con i ricordi della famiglia Tolstoj, e specialmente con quanto ha scritto la più devota figlia del grande scrittore, Alessandra, noi ci troviamo inaspettatamente di fronte a una cronaca completa delle apparizioni di Tolstoj sullo schermo, e nello stesso tempo ci è dato conoscere diverse sue opinioni su quel nuovo mezzo di espressione che era allora il cinema. Poiché quella cronaca è strettamente legata alla crisi domestica di Tolstoj negli ultimi anni della sua vita, ci sembra utile offrirla al lettore nella sua integrità.

Alexander Drankov ottenne la sua prima vittoria sull'odio di Tolstoj per i fotografi in occasione dell'ottantesimo compleanno dello scrittore. Drankov trovò, allora e più tardi, una valida alleata nella stessa moglie di Tolstoj, Sofia Andrejevna, la quale aveva le sue ragioni per incoraggiarlo. Ne *La tragedia di Tolstoi* la figlia Alessandra così descrive i festeggiamenti per il compleanno del padre, il 28 agosto 1908:

« Quei precursori di qualsiasi fatto memorabile e importante, che sono appunti i fotografi, hanno cominciato ad apparire anche in casa nostra. Mentre papà se ne stava seduto nel portico, esausto, con la gamba malata distesa sui cuscini, mamma si è avvicinata e gli ha chiesto il permesso di farlo fotografare per il cinema. Egli ha fatto una smorfia di dolore e ha detto che non voleva, ma gli operatori hanno promesso che non lo avrebbero fatto posare. Hanno infatti cercato di riprenderlo dal giardino e dalla veranda, mentre sedeva immobile e guardava davanti a sé con occhi melanconici ».

I cinque metri di pellicola che Drankov riuscì a girare con l'immagine di quel vecchio irato fecero un po' di chiasso. Da quando era stato scomunicato dalla chiesa ortodossa, nel 1901, per il suo insegnamento sovversivo, Tolsoj era diventato il simbolo di certi princìpi che tutti discutevano, spesso con poco rispetto verso l'artista. L'apparizione di Tolstoj sullo schermo suscitò un pandemonio. « Questo animale selvaggio in un giardino zoologico, con gli occhi fissi sul pubblico, non può essere Tolstoj » — protestavano i giornali che lo sostenevano. « Siamo stati ingannati da qualche attore molto ben truccato ». I giornali anti-tolstoiani erano ugualmente violenti — a volte si penserebbe alla presenza di un moderno agente pubblicitario in questa campagna — ma tutti furono messi a tacere quando Drankov, che fino ad allora si era tenuto da parte e aspettava, mostrò con orgoglio la sua prova; un'affermazione di Sofia Andrejevna Tolstaja la quale insisteva perché il film di suo marito fosse proiettato « soltanto in quei programmi che rivestono un interesse esclusivamente scientifico ed educativo ». Seppure la moglie di Tolstoj avanzò questa richiesta con tutta sincerità, si trattò tutt'al più di un semplice gesto: la famiglia Tolstoj non aveva alcun mezzo per controllare le vendite di Drankov, e Drankov era un uomo d'affari.

Nel 1909, quando la vita di Tolstoj pareva prossima alla fine, la stampa concesse largo spazio al resoconto delle sue attività e alle sue dichiarazioni, preparandosi così alla celebrazione postuma del grande scrittore — e Sofia Andrejevna fu sempre in primo piano in tutta questa campagna pubblicitaria. I giornali riportavano interviste e colloqui di personalità russe e straniere che si recavano a visitare Tolstoj nel suo rifugio di Jasnaja Poljana. Drankov non poteva non sentirsi lusingato dal fatto di essere l'unico uomo di cinema che avesse libero accesso in casa Tolstoj. Era inevitabile che Tolstoj, volente o nolente, venisse ripreso in film, dal momento che Sofia Andrejevna trovava la cosa vantaggiosa.

« Il 3 settembre 1909, papà, Duscian Petrovic [Makovitzky], Ilja Vasiljevic ed io andammo a trovare i Certkov nella tenuta dei loro parenti, i Pasckov, a Kriokscino. Papà voleva vedere Vladimir Grigorievic e distrarsi un po' dalle abitudini di Jasnaja Poljana. Ma la gente lo perseguitava ad ogni passo. Parecchi giorni prima della nostra partenza, una casa cinematografica [Drankov] aveva chiesto il permesso di riprenderlo mentre si allontanava da Jasnaja Poljana. Mamma era contenta di essere fotografata e non fece alcuna obiezione, ma papà era seccato.

« — Ma perché devo farlo? — disse. — E' una cosa così sgradevole e imbarazzante! Non potremmo fare in modo di non farli venire?

« — Mandiamogli un telegramma, è molto semplice, — dissi io. — Perché farci dei riguardi verso quei tali?

« — Non mi pare affatto giusto, — ribatté mamma. — Perché vogliamo irritare la gente? Quelli verranno e riprenderanno il film, e non succederà proprio niente.

« Ma zia Maria Nikolajevna, che era in visita da noi, prese le parti di papà con tanta energia che mamma dovette cedere. Io spedii un telegramma a nome di papà, dicendo a quei tali di non venire. Ma con nostra sorpresa e indignazione, alla vigilia della nostra partenza gli operatori apparvero lo stesso. [Avevano ricevuto un altro telegramma da Sofia Andrejevna?].

« — Voi mi chiedete di posare per voi, — disse loro papà, facendo un grande sforzo per contenersi e controllarsi. — Ma io non posso permetterlo. E se voi mi riprendete senza il mio permesso...

« — La nostra Casa non si sognerebbe mai di fare una cosa simile, — rispose uno degli operatori [Kozlovskj].

« La mattina seguente, mentre ci dirigevamo alla stazione, i fotografi ci aspettavano al cancello della tenuta. Raggiungemmo la stazione poco prima di loro. La guardia ferroviaria proibì ad essi di girare nei locali della stazione; ma quelli telefonarono alle autorità di Tula e ottennero il relativo permesso. Di nuovo le loro macchine da presa cominciarono a ronzare» (1).

Fu Drankov che vinse le resistenze delle autorità ferroviarie e che seguì la comitiva dei Tolstoj fino a Kriokscino. Egli sapeva quanti tentativi infruttuosi erano stati già compiuti da Case straniere per riuscire a fare una breve e interessante ripresa documentaria di Tolstoj: si rendeva quindi conto che qualsiasi pezzo fosse riuscito a girare avrebbe avuto una distribuzione in tutto il mondo. Con la sua macchina da presa Pathé e una valigia piena di pellicole si stabilì tacitamente in un villaggio presso Kriokscino — e prese in affitto una stanza dal cocchiere che Certkov aveva assunto al servizio dei Tolstoj! Questa spia privata lo teneva informato sui movimenti di Tolstoj. Pochi giorni dopo il suo arrivo disse a Drankov: « Potete incontrare Lev Nikolajevic tutte le mattine alle 5! Fa una passeggiata tutto solo prima di colazione ».

La mattina seguente Drankov arrivò (*alle* 4) al limite del bosco. Alle 5, ancora nessun segno di Tolstoj; ma verso le 5 e mezzo, Drankov vide il grande personaggio che si avvicinava a testa bassa, con il bastone in mano. Drankov riferisce che avrebbe potuto riprendere Tolstoj senza neppure essere notato, ma per svariate ragioni (« mi sentivo colpevole ») decise di chiedere a Tolstoj il permesso di girare: « Permettete che vi riprenda in film ». Tolstoj implicitamente acconsentì con questa strana frase: « Sono libero », e Drankov tornò indietro di corsa a prendere il suo pesante apparecchio. Nella fretta, però, non fissò il treppiede e la macchina da presa cadde in terra, e la pellicola che era nella macchina prese luce e si rovinò. Tolstoj si avvicinò a Drankov, ancora stordito, e gli chiese: « Che è successo? ». Drankov, con le lacrime agli occhi, gli fece tutta la storia dei suoi guai: « Sono cinque anni che cerco di riprendervi in film, ho tentato tante volte, e ora... ». Tolstoj fu più pratico: « C'è un fabbro a tre o quattro verste da

(1) Alessandra Tolstaja, *La tragedia di Tolstoj*.

qui, dove potete farvi riparare la macchina. Possiamo combinare un incontro per un'altra volta ».

Il fabbro lavorò bene, gli obiettivi non si erano rovinati, e Drankov con grande innocenza si presentò il giorno dopo in casa di Certkov, forte del fatto che Tolstoj stesso gli aveva dato il permesso di girare. Ma Certkov non prese in nessuna considerazione le parole di Drankov e lo mandò via, « come se fossi stato » racconta Drankov, « un cane rognoso ». Sofia Andrejevna aveva avuto un piccolo incidente a una gamba e non poteva dargli alcun aiuto, così Drankov tornò al suo posto di osservazione, in attesa di riprendere la comitiva alla stazione di Kriokscino. Un giorno la sua spia gli riferì che « Sofia Andrejevna stava meglio e che sarebbero partiti subito».

« Certkov e mamma fecero sapere a tutti con una certa soddisfazione il giorno della partenza di papà da Kriokscino; e quando arrivammo alla stazione, alcuni uomini di cinema e fotografi aspettavano là, già pronti, e le macchine da presa cominciarono a ronzare... » (19 settembre 1909) (2).

Alla fine Drankov riuscì nel suo intento. Girò parecchi metri di pellicola per ciascun membro della famiglia Tolstoj, mentre la comitiva attraversava la banchina della stazione per raggiungere il treno. E quando Lev Nikolajevic vide Drankov all'opera, fece un largo sorriso verso la macchina da presa e salì sul treno. Quel sorriso infuse a Drankov nuovo coraggio; quando la comitiva fu nello scompartimento egli la raggiunse. Le poche parole che scambiò con Tolstoj lo ripagarono abbondantemente di tutte le sue pene. Tolstoj lo salutò e gli chiese: « Be', siete contento ora? ». « Oh, sì, Lev Nikolajevic, molto contento: io so che valore avranno queste riprese per la gente che le vedrà. Se vengono bene, vorrei farvi vedere le pellicole ». Rimasero d'accordo che si sarebbero rincontrati per quella proiezione. Quando il treno arrivò a Mosca, Drankov tutto gioioso sfruttò la sua situazione di privilegio sotto gli occhi di Tolstoj: prese una vettura e ogni tanto ne saltava fuori per riprendere lo scrittore e la sua famiglia a spasso per le vie di Mosca.

« [A Mosca] Papà era allegro e di buon umore. Nonostante tutta la gente che c'era a Kriokscino, egli là si era riposato. Mi pare che fosse proprio Maklakov a suggerire di andare tutti a teatro.

« — E perché no? — disse papà. — Mi piacerebbe andare ai balletti.

« Restammo tutti sorpresi. — Perchè ai balletti?

« — Due miei discepoli danzano nei balletti, e mi piacerebbe molto vederli.

« Ma il Teatro Bolscioi era chiuso per il periodo estivo. Andammo in un cinema sull'Arbat. Il pubblico riconobbe subito papà; tutti mormoravano e allungavano il collo per vederlo. Là dentro si soffocava, e veniva proiettato un film molto sciocco.

(2) *Ibidem.*

« — Che peccato, — disse papà, — il cinema potrebbe essere un mezzo grandioso per divulgare la conoscenza e le grandi idee, e invece non fa che mettere il disordine nei cervelli della gente. E la geografia! Come sarebbe bello usare il cinema per lo studio dei popoli e dei paesi!

« Uscimmo presto dal cinematografo e tornammo a casa... » (3).

Il 6 gennaio 1910 Drankov portò la macchina da presa e il relativo apparecchio da proiezione a Jasnaja Poljana, insieme con tutta la pellicola che aveva girato su Tolstoj, per farla vedere al grande personaggio e a un folto pubblico di contadini del villaggio che lo scrittore aveva invitato allo spettacolo. Sebbene Tolstoj avesse già visto in precedenza almeno uno dei film che Drankov aveva portato, restò meravigliato a vedere la propria immagine « vivente » sullo schermo. Più tardi, conversando con Drankov (mentre i contadini erano ancora presenti), Tolstoj venne a conoscenza di alcuni particolari sulla situazione del cinema in Russia e (secondo quanto affermò in seguito Drankov facendo la pubblicità del suo incontro con il grande scrittore) espresse questo parere:

« — E' necessario che il cinema mostri la realtà russa in tutto il suo mutevole sviluppo. Il cinematografo deve far vedere la vita russa quale è veramente, invece di andare sempre a cercare dei soggetti inventati e falsi.

« A questo punto la figlia di Lev Nikolaievic, Tatiana Lvovna [Sukhotina] osservò che gli antichi costumi russi ancora sono conservati nella provincia di Tula e che avrebbero potuto diventare oggetto di un film. Suggerì a Drankov di andare nella sua tenuta, dove gli promise di organizzare una serie di interessanti scene di vita contadina.

« — Sì, sì, — riprese Lev Nikolaievic, — Tania ha ragione, seguite il suo consiglio: sarebbe una cosa molto interessante perché la vita dei nostri contadini è molto viva e istruttiva.

« Parlando, Lev Nikolaievic aveva aperto il suo libro *Il contadino russo*, e indicandone le illustrazioni [di N. V. Orlov], disse:

« — Vedete quanto lavoro c'è qui per un operatore! » (4).

Drankov propose a Tolstoj di scrivere qualcosa per il cinema, ma lo scrittore non si mostrò affatto interessato alla proposta. Sofia Tolstaja così annotò nel suo diario, parlando di quel giorno:

(3) *Ibidem*. Nel diario di Sofia Tolstaja, pubblicato con il titolo *L'ultima lotta*, la visita al cinematografo viene così riferita: « Dopo le nove di sera andò con tutta la comitiva a un cinematografo sull'Arbat. Non vi era mai stato prima di allora ».

(4) Articolo apparso sul *Russkoje Slovo* del 9 gennaio 1910. Il giorno seguente Drankov scrisse questa astutissima lettera a Sofia Andrejevna: « Non assumo nessuna responsabilità per il particolareggiato articolo del *Russkoje Slovo*, perché non immaginavo che le poche parole scambiate con un amico giornalista sarebbero state modificate e ampliate fino a comporre un simile pezzo. Sono sempre più convinto che le vostre osservazioni sulla stampa sono sacrosante ». Questa lettera di Drankov e altre successive furono trovate negli archivi della famiglia Tolstoj da V. Viscinevski e pubblicate nel suo articolo, intitolato « La leggenda del soggetto cinematografico di L. N. Tolstoj », apparso su *Iskusstvo Kino*, novembre 1940.

« La giornata di oggi è stata dedicata interamente al cinema. Drankov ha girato un film dove compariamo tutti noi, e la sera ci ha proiettato la pellicola sul nostro viaggio a Kriokscino, da Certkov, insieme con Lev Nikolajevic, e poi quella di Mosca, con la folla alla stazione di Kursk ».

Il giorno seguente venne organizzata un'altra proiezione per alcuni contadini che non erano potuti venire alla precedente.

« ... e la sera fu tutta occupata dal cinema. Drankov mi ha dato tutto il film della nostra partenza da Kriokscino e del nostro soggiorno a Mosca » (5).

L'accordo tra Sofia Andrejevna e Drankov procedeva senza intoppi.

Tolstoj si mostrò ancor meno ostile al cinema dopo la visita che Leonid Andrejev gli fece il 21 aprile 1910:

« Al tè egli parlò con Lev Nikolajevic del critico K[ornei] Ciukovski, il quale aveva discusso della necessità di creare una particolare letteratura drammatica per il cinema. Andrejev era entusiasta della cosa. Dapprima Lev Nikolajevic l'ascoltò con aria scettica, ma poi apparve interessarsi al problema. — Sriverò di certo qualcosa per il cinema! — annunciò alla fine della conversazione » (6).

Nel volume *L'ultima lotta* c'è una lettera di Tolstoj alla moglie, datata 19 giugno 1910:

« Quando sono arrivato a casa, ho saputo che erano venuti dei dottori da Troitzski, a tre verste da qui, per invitarmi a uno spettacolo cinematografico lì da loro. A Troitzski c'è l'ospedale distrettuale per i casi più gravi di malattie mentali, che ospita un migliaio di pazienti. Ho promesso di andarci e voglio farlo per dare uno sguardo all'ospedale. Lo spettacolo cinematografico avrà luogo domani all'ospedale Mescerskoje ».

Alessandra accompagnò il padre a Troitzski:

« Papà si è recato un paio di volte agli spettacoli cinematografici organizzati per i malati. La sala era buia e sullo schermo veniva proiettato uno sciocco melodramma. La blusa bianca di papà e la sua barba rilucevano debolmente nell'oscurità. Mi rendevo conto che la sala era piena di pazzi e provavo un forte desiderio di uscire di là al più presto, ma papà con grande calma parlava con Certkov e non sembrava che gli passasse per la mente di trovarsi in un posto fuori del normale e pericoloso » (7).

Drankov, il cui interesse si era forse maggiormente acuito alla notizia

(5) Queste due citazioni appaiono nel libro *L'ultima lotta.*

(6) Dal diario di V. Bulgakov. Una notizia di questo incontro fu pubblicata sul giornale *Rannije Utro*, e ripresa su *Cine-Phono* del maggio 1910, sotto il titolo « Tolstoj vuole scrivere per il cinema » l'articolo dà una versione più estesa ma forse meno attendibile delle parole di Tolstoj: « Sapete, ho pensato molto al cinema. E ci penso di notte quando mi sveglio. Ho deciso di scrivere qualcosa per il cinema. Naturalmente il film come si fa ad Amsterdam, dovrebbe essere presentato da un oratore, il quale dovrebbe distribuire al pubblico un testo stampato, poiché senza testo non potrebbe andare... ».

(7) Alessandra Tolstaja, *op. cit.*

della conversazione fra Tolstoj e Andrejev, scrisse alla signora Sukhotina per ricordarle l'invito che gli aveva rivolto sei mesi prima:

« Durante il mio soggiorno a Jasnaja Poljana, quando proiettai e girai parecchie nuove seguenze cinematografiche sulla vita del conte Lev Nikolajevic con la sua famiglia, voi vi siete degnata di consigliarmi di riprendere in cinema i vostri contadini nei costumi nazionali che ancora essi conservano. Vorrei ora rammentarvi questo vostro consiglio e di chiedervi il permesso di venire nella vostra tenuta allo scopo realizzare quanto vi ho scritto più sopra » (8).

Due settimane dopo, il 28 giugno, Drankov scrisse nuovamente:

« Ho ricevuto le vostre due lettere questa mattina, in procinto di partire per Mosca. Ve ne sono profondamente grato. Ho appreso dai giornali che Lev Nikolajevic si trova presso di voi, ma non osavo venire dovendomi recare a Riga. Manderò mio fratello e il signor Kozlovskj in vece mia... Tutto ciò che voi giudicherete necessario girare, essi lo gireranno... ».

Il 1° luglio la signora Sukhotina scriveva a sua madre:

« Abbiamo qui due ospiti da noi: quello sciocco e volgare fratello di Drankov e il suo simpatico assistente. Non hanno il minimo senso artistico e morale. Orlov è venuto qui ad aiutarli, ma non ne verrà fuori nulla. Hanno detto che avrebbero proiettato tra due settimane circa ciò che stanno girando oggi, e che nel frattempo manderanno a prendere altra pellicola, con la brutta prospettiva di restare qui per sempre ».

Quando finalmente i due uomini di cinema se ne andarono e tornarono a Mosca, Drankov ringraziò Tatiana Sukhotina:

« Permettetemi di esprimervi la mia profonda gratitudine per la vostra gentile accoglienza e il contributo che avete dato a mio fratello e al signor Kozlovskj nelle riprese cinematografiche. Questo film, che sarà uno sguardo etnografico sulla Russia, sarà sicuramente di grande interesse e attendo il vostro permesso, quando vi sarà più comodo, di mostrarvelo insieme con altri film. Sono molto spiacente che non sia possibile utilizzare i servizi del signor Orlov, ma spero di potermi servire in un prossimo futuro del suo gusto artistico e della sua conoscenza della vita del luogo per creare un soggetto cinematografico ».

Purtroppo il documentario girato non era né completo né soddisfacente, e Drankov fu costretto a finirlo lui stesso, e a trovare uno « spunto pubblicitario » per la sua prossima distribuzione. Tornò nella tenuta di Sukhotin a Kocetj il 6 settembre:

« La sera Drankov ci ha offerto un vero e proprio spettacolo cinematografico. Lev Nikolajevic si è alzato dal letto ed ha assistito anche lui alla proiezione, ma era molto stanco. Tra gli altri film, Drankov ci ha mo-

(8) Questo documento e i tre seguenti sono citati da Viscinevsky su *Iskusstvo Kino*, del novembre 1940.

strato quello in cui appariamo noi a Jasnaja Poljana, d'inverno. Drankov mi ha regalato il film, che io affiderò al Museo Storico di Mosca perché lo tenga in custodia » (9).

Nel diario del dottor Makovitzkj è descritta quella proiezione, avvenuta nella rimessa di casa Sukhotin:

« Gli spettatori accorsi dal villaggio formavano un pubblico molto attento e devoto. Furono proiettati film su Jasnaja Poljana d'inverno, Kocetj, un matrimonio a Kocetj [ripreso dal fratello di Drankov e da Kozlovskj], una caccia al lupo nei dintorno di Golovinka, eccetera. L. N. era presente...».

L'8 settembre, Sofia Andrejevna scrive nel suo diario :

« Drankov ci ha ripresi un'altra volta in cinematografo, e dopo ha girato la scena di un matrimonio al villaggio, celebrato apposta per quello scopo » (10).

Drankov diede alcuni particolari su queste riprese in un'intervista pubblicata sulla *Peterburgskaja Gazeta* il 14 settembre:

« Per iniziativa di Lev Nikolajevic furono organizzate delle scene di un matrimonio tra contadini russi: il contratto, la cerimonia delle nozze, la festa, il ballo, ecc. perché io potessi riprenderli con la macchina da presa. Lev Nikolajevic era molto interessato, sopratutto nel vedere come i contadini erano padroni della parte ».

Da queste parole si deduce molto chiaramente che Tolstoj, durante le riprese, aveva la semplice funzione di « consulente », ma non certo quella di sceneggiatore o di regista, come più tardi si disse. La descrizione nuda e cruda che Sofia fece all'avvenimento dovrebbe essere confrontata con il quadro appassionato e commosso che ne hanno dato gli altri membri della famiglia:

« Appena tornati a Kocetj, tornò anche il nervosismo [di mamma]... [Drankov] venne a casa e insistette molto per poter fotografare papà. Questo bastò per sconvolgere mamma. Lei voleva ad ogni costo essere fotografata con papà e se la prese così a cuore quasi si trattasse di una questione di vita o di morte. — In qualche giornale è apparsa la notizia del divorzio di Tolstoj! — disse. — Facciamo vedere a tutti che non è vero! — Durante la ripresa chiese a papà parecchie volte di guardarla » (11).

Sofia Andrejevna accolse male anche il fatto che Tolstoj fosse stato ripreso, solo e a insaputa di lei, nell'atto di spaccare la legna. Il diario di A. B. Goldenweiser riferisce le parole sarcastiche con cui Sofia Andrejevna commentò quella scena improvvisata. Tolstoj, durante la sua passeggiata, incontrò alcuni contadini che spaccavano la legna. Poichè uno di questi desiderava certi libri che si trovavano, come gli disse Tolstoj, in casa di Mako-

(9) *L'ultima lotta.*
(10) *Ibid.*
(11) Alessandra Tolstaja, *op. cit.*

vitzki, lo scrittore gli consigliò d'andarli senz'altro a prendere. Avendogli il contadino spiegato che aveva paura d'interrompere il lavoro, Tolstoj si offrì di prendere il suo posto fino al suo ritorno. Appena si sparse la notizia a Kocetj che il conte Tolstoj, in quel momento, stava spaccando la legna, Drankov si precipitò sul posto con la macchina da presa. In quella data, 8 settembre, Tolstoi fece questa annotazione nel suo ultimo diario:

« Sofia Andrejevna diventa ogni giorno più irritabile. E' deprimente, ma mi domino... Sofia Andrejevna ha chiesto con insistenza a Drankov che la riprendesse in film accanto a me... ».

Neppure l'avvicinarsi della morte di Tolstoj riuscì a rendere più debole l'alleanza Tolstaja-Drankov. Descrivendo il caos che accompagnò gli ultimi giorni di vita dello scrittore, Alessandra racconta un episodio nel quale si rivela uno dei numerosi tentativi fatti da Sofia Andrejevna per superare e vincere la barriera che Tolstoj aveva eretto contro la moglie; siamo nel 5 novembre 1910:

« ... una volta per poco non entrai in una scena di un film. Goldenweiser che faceva la guardia in anticamera mi chiamò e mi disse che mamma era sulle scale e voleva che uscissi un momento per chiedermi notizie di papà. Io andai da lei e cominciai a rispondere alle sue domande, ma lei voleva che io la facessi entrare in anticamera e mi giurò che non avrebbe messo piede nelle stanze. Stavo per aprirle la porta, quando sentii un fruscìo e, voltatami, vidi due operatori [Drankov e il fotografo del *Russkoje Slovo*] che manovravano la macchina da presa. Agitai le mani e gridai a quei due che la smettessero, poi mi rivolsi a mamma e le ingiunsi di andarsene immediatamente.

« — Tu mi tieni lontana da lui — rispose lei ai miei rimproveri, — ma fà almeno che la gente creda che io gli sia vicina! » (12).

I contatti di Sofia Andrejevna con la gente del cinema continuarono anche dopo la morte di Tolstoj. Citiamo dal suo diario (28 novembre):

« Salute meglio. Sono venuti a trovarmi Anna Ivanovna Maslova, l'operatore Drankov, e il giornalista Spiro... ».

E' possibile che quella volta Drankov abbia chiesto l'approvazione di Sofia al suo più « grosso colpo » su Tolstoj? Tolstoj era da poco sceso sottoterra e già un film intitolato *Un matrimonio tra contadini* « scritto e diretto personalmente da Tolstoj » fu distribuito da Drankov in Russia e acquistato per la distribuzione nel resto del mondo dalla Casa cinematografica italiana Cines.

L'aver Tolstoj « diretto personalmente » questo film (« è un film tutto girato in esterno! non ha nessun scenario ») appena due mesi prima della morte costituì lo spunto pubblicitario principale per le Case distributrici. La vedova non avanzò nessuna protesta contro questa distorsione dei fatti.

Jay Leyda
(traduzione di Stefania Piccinato)

(12) Alessandra Tolstaja - Op. cit.

Un tram che si chiama critica

Nell'accumulata e discussa storia del cinema vi sono pure delle opere — non molte — che, al pari di quanto avviene nel campo delle altre arti, e anche in maniera più speciale, per la brevità del corso di quella storia e per le non ultimate esigenze di classificazione, si pongono in determinate categorie stilistiche ed esprimono, con la forza stessa e con la sincerità della loro fattura, il diritto ad essere accolte ed opportunamente considerate.

Inoltre, è vero che fino a qualche diecina d'anni addietro un mucchio di elementi non chiari, culturali e di gusto, furono accettati nel cinema e classificati con comprensione ed entusiasmo; tuttavia oggi — in nome di una gradualità che non deve mancare in ogni « revisione » di metodi critici senza rischio di pregiudicare la validità della revisione stessa — non si può pretendere, in quanto a ordine e a limpidezza, ciò che il cinema assolutamente non può dare; e tanto meno sembra ragionevole esigere che esso ci dia addirittura più pulitezza e proprietà di quante non ce ne possa dare, ad es., la « letteratura ».

Quando rinveniamo nel cinema elementi così detti « letterari », che dobbiamo concludere? che il cinema poteva e doveva evitarli? che aveva i mezzi per farlo? O, al contrario, che quanto per lungo tempo fu perdonato alla « letteratura » deve esserlo ancora al cinema? Le risposte farebbero parte di problemi tuttora apertissimi, e per ciò, ad ogni modo, è consigliabile andar molto cauti quando ci imbattiamo in un film a prima vista non limpido e carico di riporti « letterari » come *Un tram che si chiama desiderio* di E. Kazan, e con pazienza cercare di intendere e valutare. Giudicare, sì, e concludere liberamente, ma evitare di partire da pretese eccessive o da sottovalutazioni preconcette. Se troppe cose sono state perdonate al cinema, altre ancora è necessario che gli siano consentite. Le considerazioni sommarie, o partenti da giudizi non selezionati, possono portare ad errori di metodo critico assai più gravi di quelli del tempo in cui si esultava per lo « specifico ». E un errore varrebbe l'altro, addirittura con qualche punto di preferenza per il primo, se proprio fosse necessario scegliere. Da un

pregiudizio e dalla conseguente mancata sistemazione preventiva dell'opera nel quadro stilistico cui i suoi valori di provenienza culturale — nel caso in esame — le danno diritto, possono derivare pretese ed eccessi come quelli per cui il film di Kazan, non visto dal principio nel suo giusto posto, è stato considerato fallito in ordine ad esigenze realistiche inesistenti. E mi riferisco, in particolare, ad alcuni tratti delle recensioni pubblicate sul n. 35 di « Cinema Nuovo » e sul n. 72 (9) dell'« Eco del Cinema », in cui, appunto, accanto a notazioni acute e opportune, sono espressi anche rilievi critici non adatti e partecipi del suddetto inconveniente. (Alla critica di « Cinema Nuovo », ha mosso obiezioni un lettore, il quale, secondo il riassunto fatto dal « Nostromo » nella sua rubrica di colloqui (n. 37), ha rilevato che il film, e in particolare il personaggio di Blanche, non « implicava un discorso realista »).

Un tram che si chiama desiderio si presenta col diritto ad una determinazione stilistica, cui del resto è strettamente connessa un'altra determinazione, che è già nell'opera teatrale, e nella sceneggiatura dello stesso Williams, per la prima volta impegnato, si badi, nell'adattamento cinematografico di una sua opera.

Questa doppia determinazione, unitamente a ciò che è necessario conoscere come materiale d'informazione, e che è complessivamente importante, propone il film come di genere intimistico con dilatazioni espressionistiche dichiarate. Si tratta di semplice proposta intellettûale, s'intende, che non può valere oltre i suoi stessi limiti genericamente obiettivi. L'esercizio critico non ammette prescrizioni, ma l'indicazione delle origini culturali dell'opera è da tener presente, insieme ai suggerimenti propri della realizzazione, anche perché il film è di derivazione teatrale, e non certo in maniera secondaria. La derivazione è precisa, anche se discutibile, e deve aver peso nel giudizio, positivo o negativo, e contribuire a determinare una misura di dignità che a sua volta fonda la pretesa di un tono critico adeguato. E' chiaro che deve esserci differenza, poniamo tra *Le notti del Decamerone* di H. Fregonese, *Il matrimonio* di A. Petrucci, *Enrico V* di L. Olivier e *Les dames du Bois de Boulogne* di R. Bresson, tratti, in molto varia misura, da Boccaccio, Cecov, Shakespeare e Diderot.

Ma, opera d'arte o « mélange litteraire » nel caso del film di Kazan? E la domanda sembra assai più seducente che legittima, sopratutto perché — ed è qui la sua facile capziosità — l'opera non rientra né nell'una né nell'altra definizione. Lo stesso recensore del « Mondo », n. 274 del 18 maggio 1954, che sembra porsi la questione, non la risolve nei termini, limitandosi a mettere in rilievo i singoli pregi dell'opera cinematografica e il valore di « pretesto » dell'opera teatrale. La soluzione da lui trovata non è rigorosa ma è accettabile perché consente di indicare, con un giudizio pacato e medio, e senza impegno di classificazione tra le opere d'arte o i « mélanges », le parti positive e le negative dell'opera. Forse un tono come quello adottato

dal critico del « Mondo » è il meglio che si debba augurare in casi come questo del film di Kazan: prendere il film per quel che può essere, in relazione alle sue origini culturali, all'opera del regista, alla prestazione degli attori, rilevare i valori di commozione estetica di cui è fornito, discuterli, se del caso, e lasciar parlare, per così dire, le parole. Attraverso il gioco degli apprezzamenti delle varie parti dell'opera, il lettore può arrivare con facilità ad un giudizio complessivo, che non impegna nell'individuazione, difficilmente possibile, di arte e non di arte, e lascia liberi di sistemare il lavoro comunque in una zona di dignità.

Questo genere di critica — s'intende — è il migliore per un certo genere di film, e in un ordine di metodi critici ideologicamente, come si suol dire, non « impegnati ». E bisogna poi subito aggiungere che i metodi critici « impegnati », di fronte a film del genere di questo di cui stiamo discutendo, non sono i più adatti, anche perché ancora non vengono maturamente applicati. L'indagine critica — oggi ancora in fase di tumultuosa trasformazione — ha alcune sue esigenze, di gradualità e di impiego, che caso per caso devono essere mantenute se si vogliono evitare intemperanze ed errori. Una critica « impegnata », diretta a cercare i valori precipui del contenuto risoltisi o meno in valori d'arte, di fronte al film di Kazan dovrebbe prima esaurire le tradizionali vie dell'interpretazione, adatte a far luce su elementi psicologistici, sulle dipendenze culturali dell'opera, sugli sforzi della ricerca formale troppo evidenti per essere liquidati come inutili, e alla fine, se possibile, sulle estensioni e significazioni sociali dei personaggi e dei loro nessi.

In *Un tram che si chiama desiderio* è anzitutto pressante l'elemento simbolistico, subito rilevabile e indicativo della portata e dei limiti di una suggestione destinata a svilupparsi con pretesa, e anche con buoni risultati, di coerenza per tutto il corso dell'opera cinematografica. Questo elemento è deciso nel film dall'inizio, dal titolo del film, dalle prime parole pronunciate da Blanche: « devo prendere un tram che si chiama desiderio, e poi uno che si chiama cimitero, e alla terza fermata scendere ai campi Elisi ». Le cariche di tono nelle opere di Williams sono note, e altrettanto note sono le discussioni e le incomprensioni che hanno suscitato, e le comode confusioni e i compromessi con cui si è ritenuto di classificarle. Altrettanto, anzi molto più facile sembrerebbe poterle rilevare nella trasposizione cinematografica di Kazan. Senonché, mentre nell'opera teatrale l'isolamento del « gusto » e lo smarrimento, diciamo, logistico del nucleo intenzionale, possono essere facilmente fissati e indurre la critica a giudizi negativi quasi del tutto fondati sulla non riuscita realizzazione scenica di una materia « letteraria » ma non destinata alla « lettura », nel film le possibilità di una diretta critica negativa si riducono perché il respiro della realizzazione è più ampio e consente maggiori spiegazioni, sopratutto scenografiche, e altre possibilità narrative.

Nel caso in esame, ci troviamo di fronte ad un miglioramento diretto e indiretto dell'opera teatrale in quella filmica, tanto più certo perché — a parte i risultati — si deve considerare la partecipazione dell'autore del testo teatrale alla versione cinematografica che può per ciò ritenersi una nuova versione. In questa nuova versione il mezzo cinematografico, con le sue varie possibilità, ha consentito un placarsi e decantarsi dell'iniziale materia teatrale di Williams, come per il sopraggiungere di nuovi orientamenti d'interesse e di mezzi più idonei per l'espressione, a lungo attesi.

Il film di Kazan mi pare possa essere considerato una nuova versione dell'opera teatrale di Williams, pienamente voluta dai due autori, anche se in qualche tratto l'effetto può essere andato oltre le intenzioni. In ogni caso, un confronto tra le due versioni non è da trascurarsi, e, anzi, può aiutare per una più accurata interpretazione.

Anzitutto è da notare un fatto chiarissimo: nella versione cinematografica tutti i personaggi hanno subìto un processo di bonifica, dovuto — ritengo — soltanto in minima parte alle esigenze della censura.

G. R. Morteo, sul n. 21 della « Rassegna del film », nell'esprimere un giudizio negativo ma bene articolato sull'opera teatrale e filmica, aventi, a suo avviso, in comune i sostanziali difetti, osserva che « va da se che nel nuovo impasto certe prospettive mutano. La protagonista, ad esempio, venuti meno e attenuati certi motivi di controcanto, si trova ad occupare una posizione molto più centrale... Così pure l'obiettivo, mosso coscientemente nei limiti ristretti di una scena teatrale, si fa lento, insistente, e ci dà, per così dire, una visione al rallentatore del dramma originale, con quel tanto di ossessivo che c'è in ogni ripresa al rallentatore. Questo fatto e la necessità, per ragioni di censura, di lasciare in ombra i particolari più brutali della storia (alcuni però infelicemente sostituiti con altri più innocenti ma insufficienti: l'omosessualità del marito di Blanche sostituita con la pigrizia, ad esempio) finiscono col dare al racconto cinematografico un'aria più sinistra, vagamente più spiritata, più ricca di sottintesi, il che ci permette forse di affermare che il film, oltre ad essere la traduzione, è anche, in un certo senso, idealmente, il distillato della commedia ».

Secondo Morteo il processo di bonifica non è sufficiente e la sostituzione dei punti scabrosi non è riuscita e non è valsa a nulla. A me sembra, invece, che quell'aria « sinistra », « vagamente più spiritata », « più ricca di sottintesi », sia uno dei precisi vantaggi del film, voluto, in quanto, nell'assorbimento e rielaborazione del « materiale simbologico » sembra riflettersi l'intenzione di espungere nella nuova versione ciò che di pesante, di poco digeribile, c'era nella prima. L'elemento inconscio di siffatta operazione sta forse nell'aver — giustamente — ritenuto il cinema meno tollerante, rispetto al teatro, di talune accumulazioni narrative e psicologiche e nell'averlo quindi automaticamente scelto come mezzo per un urgente processo di miglioria.

Fermiamoci un poco sul personaggio di Blanche. Eccola che si presenta,

così infarinata e stanca, posseduta da una gamma, che sembra infinita, di movimenti del corpo e del viso, così dichiaratamente conosciuta nei suoi difetti, e insieme problematica nella specificazione e spiegazione di essi. Pronuncia quelle parole misteriose che sono i nomi dei tram, e il suo mondo è presto e definito. Nel testo teatrale l'autore contribuisce con questa spiegazione: « compare sul cantone, con una valigetta in mano. Dà un'occhiata ad un foglietto di carta, poi alla casa, poi di nuovo al foglietto, poi alla casa. Rimane interdetta e incredula... E' tutta linda, vestita di bianco, con una camicetta a sbuffi, collana e orecchini di perle, guanti e cappello bianco, come se andasse a un tè estivo o a prendere un gelato in giardino... la sua bellezza fragile non sopporta le luci violente. Le sue maniere esitanti, le sue vesti bianche, fanno pensare a una tignola » (1). Il personaggio è delineato — con corrispondenze fisiche fedeli dalla commedia al film — in un clima intimistico, scoperto in partenza, quasi ad avvertirci che non bisognerà uscire, in sede di apprezzamento critico, da un dato programmatico di « fatalità », peraltro fissato con mezzi espressionistici di contorno altrettanto dichiarati. L'espressionismo è dichiarazione e previsione, uniti insieme a non temere la retorica. L'accostamento dei termini di intimismo ed espressionismo non è contraddittorio. Si pensi ad altre opere di Kazan fondate su quest'accordo di termini. Per esempio, a *Un albero cresce a Brooklyn* in cui un'intima tristezza con prevedibile soluzione tragica veniva espressa su ambedue le direttrici, in sede scenografica e non soltanto. Nel caso di Blanche la materia psicologica intima è anormale e i mezzi di espressione sono adeguati al compito, con un risultato in cui l'elemento simbologico — così talvolta trasformatosi, per cauta accumulazione, da quello semplicemente espressionistico — è evidentissimo ma stilisticamente legittimo. Blanche, nel film, arriva in città tra i tram che si incrociano, simboli di una affrettata civiltà meccanica, e sembra che perfino il conducente del tram chiamato « desiderio » non sia casuale. Viene ripreso per un tratto, di fronte, in misura che non è realisticamente giustificabile. C'è sul volto di quell'uomo assente un che di necessario e di giudicato: il destino crudele di Blanche. Quel tram è un veicolo della morte e il tono fotografico contribuisce al suggerimento. Nel film, il « desiderio » di un indeciso amore è sostituito dal « cimitero », dalla morte, nel personaggio chiave di Blanche e nel corso di tutta l'opera. Gli autori hanno operato un vero e proprio scambio dei capolinea dei loro fantomatici tram. Dal desiderio rovinoso alla rovina, alla morte.

Nel film, rispetto alla commedia, c'è qualcosa di più d'una semplice operazione di espunzione di tratti scabrosi: Blanche è meno aggressiva, anzi non lo è affatto. Nella commedia, dopo aver bevuto furtivamente il wisky in casa della sorella, dice a se stessa, con teatrale programmaticità: « Bisogna che mi controlli, assolutamente ». Invece, nel film, Blanche non è principalmente un'alcoolizzata, è più genericamente infelice e malata, più dolo-

rante perché meno spiegata. Ancora nella commedia, ad un certo punto, si rivolge ad Eunice in questi termini bruschi: « intendevo dire che vorrei essere lasciata sola », quindi comunica a Stella una serie di apprezzamenti disordinatamente perversi sulla casa e sulle sue condizioni di miseria e di angustia. Nel film, al contrario, anche nei giudizi più duri, negli atteggiamenti più nervosi, non manca mai di essere gentile, ed è « vittima », sempre. A modo suo, e nei limiti delle sue singolari condizioni, è anche sincera. Quel giudizio inesorabile e senza appello che dice di Stanley alla sorella, non può non essere espressione di sincerità, al punto che, nella versione scenica, contrasta con altri momenti in cui vengono in rilievo ombre equivoche nella moralità di Blanche. Nel film, invece, c'è una maggiore coerenza nella dimensione morale, e gli equivoci sono assai ridotti. Così dice di Stanley nella commedia, e, press'a poco, nel film: « Agisce come un bruto, ha le abitudini del bruto. Come mangia, come si agita, come parla! Sì, ha del gorilla, come certe fotografie che ho visto all'istituto di antropologia! Millenni sono passati, e lui... eccolo lì — Stanley Kowalsky — ultimo troglodita vivente! Con la carne cruda in spalla dopo la strage nella giungla. E tu qui, in trepida attesa! Chi sa se ti picchia, chi sa se ti bacia: grugnendo! Sempre che il bacio sia stato inventato! Cala la notte, si riuniscono i gorilla! Davanti alla caverna grugniscono, sbranano, s'ingozzano, si sbracano... Dio! saremo lontani dall'essere fatti a immagine e a somiglianza di Dio! Stella, sorella mia, si sono fatti da allora dei progressi! Cose come l'arte, la poesia, la musica, sono venute a illuminare il mondo! In certa gente ha cominciato a germogliare qualche seme di gentilezza! Che noi dobbiamo far fiorire, fiorire! Custodire e sventolare come una bandiera! Dovunque ci porti questo oscuro cammino... Non retrocedere al livello dei bruti! ». Parole, queste, che mi sembrano sicure e definitive. Non vi sono moventi sessuali fuori da quelli psicanaliticamente necessari e facili a rilevarsi, e Blanche odia Stanley, dopo aver cercato di sopportarlo.

Anche il rapporto con Mitch è meno equivoco e doloso, nel film, più vago forse, ma chiaramente più puro; e così il bacio dato al giovane commesso che riscuote per il giornale, anch'esso più sfumato, meno riferito al « desiderio », più commovente e penoso (mi pare che nel film Blanche non pronunci queste parole ingiustificatamente lubriche: « sarebbe bello poterti avere, ma ho promesso di essere brava e di non toccare i bambini »; né v'è alcun cenno a fatti di corruzione che avrebbero determinato la sua espulsione dal collegio).

Di pari passo, anche il personaggio di Stanley è modificato in relazione a quello di Blanche. Quanto più questo diventa centrale e doloroso, tanto più quello diventa causante e ingiusto. C'è anche per Stanley un utile processo di irrazionalizzazione. Si riduce lo scontro logico tra Blanche e Stanley e gli si sostituisce uno scontro mitico di fronte al quale lo spettatore è portato a ribellarsi in difesa del più debole. Il risultato di commozione è

così validamente ottenuto e a un prezzo senz'altro conveniente. Nel film l'atteggiamento di Stanley non è di reazione, non è prevalentemente determinato dal fatto che egli ha sentito, non visto, quanto Blanche diceva sul suo conto alla sorella. Né Stanley è il cocciuto polacco, insensibile e vendicativo, che avvertiamo nella commedia. Non è rude e incolto in quanto ignorante polacco, e la sua animalità è meno spiegata, senza riferimenti etnici determinanti, e per ciò più insopportabile. Stanley nel film è più un americano primitivo di un quartiere sporco, non perverso ma più inspiegabilmente dannoso. Il processo di schiarimento che investe i due personaggi principali è netto: la vittima è più vittima, il carnefice è più carnefice, ma come se una forza esterna li conduca al tragico incontro. Incontro che è esclusivamente tra individui, soli con le loro forze: il mondo intorno, i rapporti razionali umani, non partecipano minimamente alla spiegazione. Si potrebbe dire che nei personaggi il processo di bonifica porti un soffio di irresponsabilità e di minore odiabilità. L'odio si scarica tra i due e non prende gli altri. Gli stessi spettatori non odiano Stanley ma, piuttosto, non ne tollerano la presenza esasperante. E infine la chiara schematizzazione rende, pur con scontri di isolate personalità, una qualificazione *grosso modo* morale. Il bene e il male, con le loro più o meno oscure radici, restano netti e inducono al giudizio.

In Stanley c'è senza dubbio la coscienza del proprio sesso esuberante, il compiacimento di sapere di essere guardato e di poter guardare, in casa propria, da padrone, ma la direzione del sentimento è primordiale e ottusa. Per ciò la violenza finale resta indipendente da ogni premessa: è una manifestazione di sfregio, un atto brutale e volgare fine a se stesso. Frutto, semmai, di quel tanto di tropicale che c'è nell'ambiente in cui i fatti si svolgono,

Anche Mitch risente di questo genere di rettifiche: è fisicamente scelto « all'americana », in base a una pregnante scelta fisica dell'attore. La scelta di Karl Malden mi sembra affine a quella, per esempio, di James Dunn in *Un albero cresce a Brooklyn*: uomo non bello e non spigliato, destinato a ruoli moralmente accettabili, sensibile ma non del tutto intelligente, col viso irregolare e gli occhi bovini che indicano paziente bontà, debolezza e sorpresa di fronte alla vita. Anch'egli è moralmente migliorato. Nella commedia, quando va per l'ennesima volta « nel bagno », con accentuazione chiaramente coproica e dispregiativa, Stanley lo celia dicendogli: « Torna subito o ti diamo il ciuccino con lo zucchero », ed egli risponde: « fòttiti! ». Nel film questi eccessi non esistono e la presenza di Mitch è crepuscolare, ridotta. Anche la scenata che fa a Blanche gira intorno ad un nucleo perdonabile.

Ma in questi complessi non definiti, ché altrimenti sarebbero perfetti i personaggi che ne vivono, si accampano alcune sfumature difettose che hanno incoraggiato non pochi errori critici. Nel personaggio di Blanche, per esempio. Dal momento che entra in casa della sorella, tremante, con

un'aria un pò da topo, si avverte un lievo scompenso tra l'ideale misura di comportamento del personaggio, già presentato, e l'immediato suo sviluppo psicologico e narrativo. Non si può negare che resti in Blanche, a malgrado del rilevato deciso processo di bonifica, un incerto guardare i muscoli di Stanley, quando al principio egli si toglie la maglia, o infine quando, ormai essendo in aria la disgustata rottura, gli dice: « tira la tenda prima di spogliarti ». E' un guardare psicanaliticamente classificato, interessante, ma programmatico, e limitativo di quella nuova misura che pure il personaggio assume, fin dall'inizio, nel film rispetto alla commedia. Nuova misura avvertibile anche da chi non conosca l'opera di Williams, polemica perfino verso lo stesso titolo del film: Blanche si presenta come donna da compassionare e l'accompagna tutto un tono di diffusa tristezza. Nondimeno, lo spettatore è continuamente sollecitato a chiedersi ragione di certi minuti atteggiamenti riferiti al « desiderio » ma sempre rimandati indietro dallo sviluppo della vicenda e dal tessuto stesso dei personaggi, compreso quello di Blanche. Evidentemente nelle incerte permanenze sessualistiche c'è una lontana e non interamente purificata pressione dell'autore teatrale. Ma niente più di questo perché la Blanche del film, tutto sommato, non può avere, verso Stanley, più che un generico e abbastanza prevenuto orientamento sessuale, una normale attrazione, confusa dall'età e dalle penose vicende, e subito compromessa, se non deviata, dalla sconcia presenza dell'oggetto. Stanley, a sua volta, ha solo alcune non controllate corrispondenze con ciò che Blanche può sembrare di volere, e subito dopo si ferma in un comportamento di vero odio e di violento disprezzo. Resta, in definitiva, nella costruzione dei personaggi principali, qualche errore di misura da parte degli autori, un pondo o inerzia di fantasia, un vincolo con schemi più temuti che pensati. E il pericolo è che, o prevenuti da informazioni sull'opera letteraria di Williams, o appesantiti da considerazioni estetiche eccessivamente orientate, si possano ritenere centrali quegli errori marginali, quelle imprecise sfumature, e si subisca, subito dopo, il contraccolpo non solo di non vedere svolte le prime impressioni, ma di vedere sviluppare i personaggi e l'intero dramma in direzioni diverse da quelle prevedute. In particolare, per Stanley, mentre la carica sessuale che ostentatamente affiora dalla sua figura di uomo e di marito, può far pensare, in alcuni momenti, ad una diretta aspirazione libidinosa verso Blanche, in realtà, nella generale struttura e nello sviluppo del personaggio, egli è odiato da Blanche e odia questa con pari forza. Né nella commedia vi sono elementi che autorizzino una interpretazione assai diversa da questa che il film suggerisce. C'è un'aria vagamente lussuriosa che corre tra i personaggi, ma è tutta raccolta intorno al rapporto esplicito Stella-Stanley. Tutto ciò che può essere pensato oltre questo preciso rapporto sembra frutto dell'estensione psicologica cui talvolta inducono le opere di clima intimistico se non completamente definite. Comunque, ragioni di coerenza avrebbero dovuto disciplinare il personaggio di Stanley in una dire-

zione di primordialità, priva di qualsiasi velleità virile non matrimoniale. Ne sarebbe stato rafforzato il primitivo moralismo che è elemento centrale del personaggio, evidente in alcuni suoi scatti di pentimento, nel rapporto di amicizia con Mitch, nella ostilità irriducibile verso Blanche, moralisticamente ritenuta non degna dell'« amico ». E siccome questi elementi sono vivissimi nella costruzione del personaggio, una maggiore sorveglianza avrebbe evitato, con la perniciosa inclusione di altri, gli sbandamenti e gli errori dell'interpretazione.

E' una sensuale Blanche? Complessivamente non pare, né nel film né nella commedia. La sua condizione fisio-psicologica è quella della donna borghese bacata dai fatti e malandata nei pensieri. Più probabile l'interpretazione patologistica che quella sessuale. La sua condizione sembra un'astenia precoce. Il sesso è un ricordo senza confini e una aspirazione senza speranza. Anche nella commedia — dove c'è esplicito e pesante il precedente del marito omosessuale e suicida — il bacio che Blanche dà al giovane che riscuote per il giornale finisce con l'essere poco spiegato di fronte alla dimensione del personaggio, scarso di rilievo sessuale. Nel film, poi, nel corso del procedimento di bonifica, i residui punti non coerenti e non spiegabili cadono e cedono il posto alla possibilità di interpretazioni diverse. Il giovane commesso riscuote per « La stella della sera ». Il bacio che Blanche gli dà è castissimo, in chiave lievemente alienata, probabile risultato del ricordo del giovane marito. Qui il clima è voluto e scelto dagli autori, senza dubbio. Ed è una scelta importante perché riscontra un punto centrale e significativo della versione scenica. Nel film intorno a Blanche c'è un'atmosfera di viva e caotica sensibilità, che esclude ogni interpretazione non dignitosa come quella d'una specie di condizione ninfomane in cui la donna si sia trovata o ancora si trovi; che esclude, in altri termini, la condizione di una Blanche che, come pensa Stanley, si sia prostituita negli alberghi più sozzi della città. Il passato di Blanche resta passato, non chiaro e non condannato, e affidato alla generosa fantasia di chi pensa.

Il giovane incaricato di riscuotere per il giornale appare sulla porta come il commesso d'una voce della sera, d'un soffio d'aria fresca, d'un ricordo antico e caro, d'una voce dei morti. E forse somiglia al marito morto. Discutibile quanto si vuole, la figura del giovane reca un avvertimento che la critica non deve trascurare. Un avvertimento analogo a quello della vecchia che vende fiori per i morti. L'una e l'altra non sono figure da trascurare o da considerare solo nel loro rilievo negativo, di non gusto (facile rilievo, del resto, e troppo comodo). Gli autori, qualsiasi riserva si voglia fare sulle loro capacità, non possono essere senz'altro ridotti al rango di fabbricanti di spauracchi per bambini. Le figure da essi introdotte, dalla commedia nel film, sono da esaminare e non da distruggere con ironia. E poi, il giovane del giornale c'è veramente così come Blanche lo vede? la vecchia che vende corone c'è veramente, nel film, o è Blanche che la vede

e la sente? Stanley, infatti, non coglie il suo grido lamentoso, e la costruzione della scena, le reazioni di lui, sono organizzate in modo da far pensare che sia Blanche soltanto a sentirlo. Poi si apre la porta e compare la vecchia, e viene avanti con andatura spettrale, tra la nebbia. Un incubo che vuole entrare in casa per perseguitare? Se vista sotto questo aspetto l'immagine non è assolutamente inaccettabile, anche perchè una certa impressione, per lo meno iniziale, la desta. Che se poi, alla riflessione seguente, risulta fastidiosa, ciò non può essere segno di sbaglio grave ma di scompenso, non di cattivo gusto ma di imperfetto calcolo.

La figura del commesso è invece più sobria, e infatti non è stata presa, come quella della vecchia, a facile bersaglio dai critici, i quali hanno preferito non parlarne. Essa mi sembra invece una figura da tenersi presente e da capirsi, perché gli autori non possono non averla inserita per ragioni proprie della costruzione evocativa che è centrale nel film.

Importante è poi in Blanche l'orrore della vecchiezza. Se è vecchia non può interessare gli uomini e non può sposarsi. Ma ciò non vuol dire che, come è stato scritto, « i suoi slanci, le sue crisi, i suoi problemi » si esauriscono nel « normale anodino desiderio di un uomo che le voglia bene e che — tutto al più — abbia i mezzi per condurla in viaggio nel Mediterraneo ». Non mi pare che il personaggio di Blanche possa essere ridotto a questo. Al contrario, il matrimonio cercato con insistenza e il farneticare intorno al ricco che le ha mandato il telegramma con l'annuncio del viaggio, sono contorni d'un nodo psicologico ben più intricato. Appare chiaro che anche dopo un eventuale matrimonio con Mitch, Blanche non si placherà. Si illude di potersi placare. E si illude anche di potersi sposare. Ed è cosciente dell'illusione, negli attimi angosciosi della lucidità. La sua è una aspirazione tipica dei malati: quel pensare di poter risolvere tutto in un fatto, per una via, è propria delle lunghe notti di febbre. Marito, viaggio nel Mediterraneo, famiglia, pace, sono fantasie impossibili in partenza. Valgono perché sono fantasie. Fantasie di una donna ancora buona, malgrado tutto. Blanche è buona. Eppure è stato scritto: « la cattiva non riceve alla fine la punizione che merita? ». La cattiva? Anche se questa qualifica è stata attribuita al personaggio di Blanche non per giudizio diretto ma per polemica contro coloro che possono ritenerlo un personaggio non conformistico, non mi pare, assolutamente, che l'aggettivo sia minimamente adatto. Blanche la « cattiva »? Essa è invece limpidamente la vittima. Non una, ma più volte. Prima e dopo, dal principio alla fine. Se una schematizzazione c'è è proprio questa: in quanto vittima, Blanche è buona, e viceversa. Tra tutti i personaggi è il più buono. E' più buona di Stella che resta dominata dalla pigrizia lussuriosa, e di Mitch che improvvisamente si scopre nelle sue impietose deficienze. A meno che per cattivo non si intenda colui che è disgraziato e che nella sorte avversa può diventare vittima delle complicazioni e incoerenze che in superficie costituiscono sempre il bagaglio psicologico del

« cattivo ». Ma, nel caso di Blanche, è piuttosto improbabile questa assimilazione. I vizi e le colpe di Blanche sono i vizi e le colpe della società che riduce gli uomini al livello delle bestie. Blanche resta incolpevole e resta buona. Se è un simbolo, se è una rappresentazione, è simbolo e rappresentazione di una denuncia. E' vittima, e può denunciare. E. Rossetti, sul n. 2 di « Cronache » osserva come al dramma di Williams, Kazan abbia saputo « prestare il fascino di significati reconditi » e come ne risultino « valori di riflessa rappresentazione dello sfacelo di una raffinata civiltà meridionale, di una antica civiltà travolta »; A. Riccio, sul « Mondo » del 18-5-1954, osservando che « per un regista come Kazan il testo del *Tram chiamato desiderio* non può essere stato veramente che un pretesto, una pedana per le sue mirabili esercitazioni, tanto più attraente quanto più esigua » avverte nel dramma di Blanche « la coscienza del declassamento progressivo e fatale... la dissoluzione dell'io femminile borghese »; e L. Chiarini, sul n. 9 del « Contemporaneo » indica il « carattere eccezionale e simbolico, di stati d'animo » dei personaggi e avverte « l'humus di un mondo nel quale le anime possono giungere a questi estremi smarrimenti... ».

Non sembra affatto che si possano pretendere, da un film come questo di Kazan, accenti realistici e significati relativi. Al contrario dovrebbe essere facile constatare, sulla base dello stesso film e di tanti altri simili, come per fissare efficacemente le condizioni di una società, di una famiglia nella società, le condizioni dell'uomo rinchiuso nella prigione borghese che è sempre più prigione, siano adatti proprio i modi di esprimersi non « realistici » in senso stretto. L'infelicità dell'uomo espropriato non è facile a capirsi e ad esprimersi: si ha bisogno di acute intuizioni e di successive coraggiose organizzazioni per comunicarla agli altri. Molte volte il realismo assoluto, o come altro lo si vuol chiamare, non può cogliere il centro della questione, e vi riescono assai meglio, invece, le altre vie espressive, le tradizionali, che sono lungi dall'essere esaurite. Il realismo socialista, e il « neorealismo » del secondo tempo, non sono forse sviluppi coscienti di quelle vie? E la « crisi » del « neorealismo » italiano non è forse la conseguenza di una disillusione? Ci si illuse che bastasse mostrare per modificare, e invece non basta affatto, quando la realtà si fa sempre più complessa e ingannevole. Non si vuol certo dire, con ciò, che il film di Kazan abbia un valore significante di tal genere, ma che sta su un ramo minore, e rispettabile, della buona strada non realistica, e che, in quanto tale, non tollera di essere considerato con metri critici d'ordine realistico; con metri che, dato il divario di stile tra i moduli consueti e l'opera da criticare, finiscono per darci risultati di inadeguatezza e anche di irriverenza.

La recensione apparsa su « Cinema Nuovo » così comincia: « Accade talvolta che delle adolescenti male educate, nella provincia piccolo-borghese, incontrino sul fare dei sedici anni l'amore... è la sorte di questa Blanche Dubois e di sua sorella Stella, quest'ultima andata sposa a un americano di

origine polacca naturalizzato USA... in casa di questo cognato viene a capitare la protagonista Blanche Dubois dopo alterne vicende di dedizione all'alcool ed espulsione da pubblici uffici non ricoperti con sufficiente onorabilità... » e prosegue: « ... il taurino cognato l'aggredisce infine, mentre la moglie è all'ospedale in attesa di un bimbo. Blanche, definitivamente perduta per la civiltà, sarà costretta in una casa di cura; Stella e il bimbo lasciano, per miglior vita, il polacco naturalizzato ».

Ora è evidente, in questi brani, un modo critico di affrontare l'opera cinematografica, abbastanza diffuso, tra ironico e apparentemente sorpreso, basato su riassunti volutamente prosaicizzati di una sostanza che voleva essere poetica, con spunti qua e là malignetti e candidi insieme. Questo genere critico viene spesso impiegato in recensioni di film scadentissimi con pretese sentimentali e commoventi. Ma non convince affatto che lo stesso genere di metodo possa essere usato anche per film che, oltre a staccarsi dalla media corrente e per ciò solo aventi diritto ad un qualche rispetto, si pongono, per struttura e per dimensioni, sul piano delle opere di dichiarata e giustificata ambizione, anche se su questo stesso piano discutibili. Nei confronti di siffatti film sono ammissibili introduzioni polemiche e contingenti come quelle espresse da Chiarini sul citato numero del « Contemporaneo », ma non sembrano opportune espressioni come quelle riportate da « Cinema Nuovo ». Che può importare nell'economia di ciò che il film vuole essere, di ciò che è, di ciò che ci può suggerire, e di ciò che è opportuno comunicare a chi ha visto il film e legge la critica — che il marito di Stella sia un « polacco naturalizzato USA »? (si ponga mente alla natura giornalistico-politica, inadattissima, di quell'USA) o che Blanche, personaggio tutto da interpretare, difficile o sfortunato, complesso o mal spiegato che possa essere, venga precisato con la spiegazione: « dopo alterne vicende di dedizione all'alcool ed espulsione da pubblici uffici non ricoperti con sufficiente onorabilità »? E si aggiunga che da premesse di questo genere non è difficile arrivare a vere e proprie inesattezze, come quando, alla fine, si comunica che « Stella e il bimbo lasciano, per miglior vita, il polacco naturalizzato ». Anzitutto che si torni a chiamare Stanley « polacco naturalizzato » appare qui ancor più inspiegabile che la prima volta; e poi, niente di più inesatto che Stella lasci Stanley. Secondo il film, che va riguardato nell'equilibrio dei suoi significati, Stella torna invece da Stanley. Deve tornare, come è tornata altre volte, perché come altre volte Stanley la chiama: « Stella, ehi Stella! ». E Stella dice: « non ci tornerò mai più, mai ». E invece tornerà. Scapperà in casa dei vicini, poi il marito la chiamerà dal basso, piangente e ginocchioni, ed ella scenderà le scale per toccarlo e baciarlo ancora e finire nuda con lui nel letto di sempre, sudato e insuperabile.

Saverio Vollaro

Le tre alternative del cinema italiano

Il cinema italiano cosidetto neorealistico si può dire abbia già compiuto un decennio e vi sono molti sintomi di crisi che potrebbero farlo ritenere in via di esaurimento. La crisi di cui da più parti si parla è per il momento e per la maggior parte una crisi di ambiente, di possibilità di espressione, mentre in qualche caso è già diventata una crisi di uomini. Non sappiamo quali potranno essere le sorti future di questo fenomeno assai interessante della storia d'Italia del secondo dopoguerra, mentre è possibile fare qualche considerazione su quello che esso è stato finora, sulla strada che ha percorso e su quella che avrebbe potuto percorrere, se non vi fossero state potentissime pressioni che ne hanno deviato artificiosamente il cammino.

Il cinema neorealistico è stato, come dicevamo, un fenomeno assai interessante nella storia d'Italia degli ultimi anni; nato in un'epoca in cui tutta la società italiana entrava in una profonda crisi strutturale e sovrastrutturale, in anni in cui la crisi involgeva uomini e cose ed in cui « è la realtà stessa che reca in sé, come nella sua stessa porosità, la propria dose di artisticità » (Carlo Bernari, Riv. del Cin. Ital. N. 8), esso ha dato luogo via via ad opere profondamente sincere ed oneste che rappresentarono una vera rivoluzione nel campo del cinema italiano. Queste opere rappresentarono, in un certo senso, l'esame di coscienza di una società in crisi e nel contempo alcune contraddizioni estreme di questa società, i cui elementi migliori erano appunto alla ricerca di una strada nuova; i migliori films del dopoguerra rappresentarono il risultato di questa ricerca nel campo cinematografico e morale. Essi rappresentarono altresì il senso di smarrimento e di autocritica di una società che aveva pagato un altissimo prezzo per una recente storia disastrosa. Dal punto di vista strettamente estetico, quelle opere significarono e significano l'impossibilità per qualsiasi arte che voglia trovare la propria ragione di vita nella ricerca formale, senza alcun legame col mondo reale; esse ci rendono chiaro come qualsiasi

ricerca strettamente estetica, inerente cioè ai mezzi di espressione, deve essere funzionale ad un mondo che si vuole esprimere e che, per essere il mondo dell'artista, non può non essere anche il mondo in cui l'artista è vissuto e si è formato, cioè la realtà in cui egli opera.

Noi siamo lontani da qualsiasi supervalutazione del cinema neorealistico italiano e probabilmente è possibile che un giorno si trovi in esso parecchio materiale grezzo che in un primo tempo avevamo ritenuto oro puro. Altrove abbiamo parlato di naturalismo per la maggior parte delle opere migliori del nostro cinema e qui riteniamo opportuno riprendere la definizione. Noi abbiamo l'impressione che quelle opere rappresentino la prima presa di contatto con una realtà che urgeva esprimere, perchè urgeva negli artisti l'empito di una protesta e di una insoddisfazione che si voleva rappresentare attraverso personaggi e situazioni. E in generale, ogni presa di contatto iniziale con una determinata realtà è quasi sempre di carattere naturalistico; ci attira tutto ciò che è immediatamente evidente, ci attira la cronaca, sia pure una determinata cronaca che rappresenta il punto di vista dell'artista, ma resta pur sempre una cronaca. E così c'è stato nel nostro cinema migliore, il gusto per il particolare minuto, per le storie comuni, sia pure le storie degli umiliati ed offesi, il gusto per la cronaca più evidente che senza dubbio ha potuto dare anche degli efficacissimi squarci su una società in fermento che ricercava una strada. Ma non ci sembra che si sia riusciti, tranne in qualche caso, a dare della società italiana un quadro delle sue strutture fondamentali dalle quali nascevano appunto le origini dei fatti di cronaca e delle storie comuni che si sono narrate. Ed è proprio quando non si ha la capacità di legare situazioni e personaggi di una determinata realtà alle strutture fondamentali di essa, che nasce l'abbondanza dei particolari minuti, la cronaca dei fatti più comuni che a volte sono del tutto eccezionali e non rappresentativi, non tipici. Ci sembra siano questi i metri di paragone più consoni per misurare un fenomeno artistico quale quello del miglior cinema italiano del dopoguerra, che ha intrattenuto con la realtà sociale italiana dello stesso dopoguerra un rapporto attivo e non solo irriflesso. D'altra parte crediamo che questi metri di paragone siano da adoperare per qualsiasi fenomeno artistico, in quanto la dimensione sociale è una dimensione fondamentale per spiegarsi personaggi e situazioni. Il naturalismo è nato, o meglio è rimasto tale, perché appunto è mancato il momento della riflessione su ciò che si è voluto raccontare, quel momento che avrebbe potuto dare agli artisti le connessioni necessarie fra i fatti e gli uomini da un lato e i nessi profondi della società italiana dall'altro. Ma per giungere a questo punto, occorre dire che l'avvio era stato ottimo, la strada imboccata era stata quella buona. Poiché, prima di giungere alla comprensione degli aspetti di quella società dai quali essa riceve la spinta, occorreva

fare i conti con la realtà immediata, quella che sta attorno a noi e che è il risultato esterno di un modo di essere più profondo, quei conti che il cinema italiano si era quasi sempre rifiutato di fare, perché nel periodo fascista si voleva un cinema retorico o un cinema di evasione, anch'esso retorico a suo modo. Dopo quest'avvio documentaristico, avrebbe potuto esserci la riflessione della realtà superficiale, la scelta dei fatti e la ricerca dei nessi, avrebbe potuto esserci il realismo. Ma tutto questo è mancato. Che cosa è successo che ha impedito al cinema italiano di andare più avanti, di approfondire la visione della realtà, di passare dal naturalismo al realismo?

Occorre qui, per dare la spiegazione di questo mancato raggiungimento del realismo, ricorrere a qualcosa di esterno al cinema, alla situazione in cui gli uomini si sono trovati ad operare. Abbiamo detto che il dopoguerra aveva portato una profonda crisi strutturale e sovrastrutturale nella società italiana; abbiamo detto che quest'ultima ha ricercato in quegli anni una strada nuova. Erano anni quelli in cui la nostra società fu scossa da fremiti nuovi e qualcosa di primaverile sembrava ci fosse nell'aria ed anche questo il cinema non seppe esprimere. Sembrava che la storia del nostro paese volesse approfondire i valori della Resistenza e volesse tradurli in qualcosa di nuovo e di pratico. Poi tutto ciò fu soffocato e la società italiana cercò di riassestarsi sui vecchi binari reazionari ed ancor oggi le forze che hanno voluto riportare il nostro paese sulle vecchie strade operano in questo loro tentativo in modo lungimirante e conseguente. Sicché affiorano di nuovo le vecchie mentalità soffocatrici di qualsiasi fermento critico, le vecchie cariatidi ritornano ai loro posti e gli uomini che operano a dissodare e migliorare la nostra società nel loro specifico campo sono costretti a lottare sempre più contro una classe dirigente che ha ripreso la sua baldanza. A questo proposito non è inutile ricordare ancora e sempre il fattaccio occorso a Renzi ed Aristarco, che non può essere considerato in alcun modo come un accidente, ma deve essere ritenuto invece un fatto tipico di una vecchia *forma mentis* conservatrice che ritorna in auge ad impedire qualsiasi convivenza sostanzialmente e non solo formalmente democratica.

Naturalmente siamo lontani dal negare come proprio il tentativo delle vecchie classi conservatrici di riportare il nostro paese a una situazione del tutto reazionaria, ha suscitato un sempre maggiore prestigio nei confronti delle classi rivoluzionarie, attorno alle cui avanguardie si raccolgono, in sempre maggior numero, gli elementi più sensibili del popolo italiano che si richiamano ai valori della Resistenza. Ciò non toglie, tuttavia, che quel tentativo delle classi conservatrici è riuscito a creare sempre maggiori difficoltà alla libertà di espressione nel campo cinematografico.

Il cinema come fatto industriale e commerciale, oltre che artistico, quando lo è, riflette più di qualsiasi arte la situazione di una determinata

società appunto perché la sua vita si svolge a contatto immediato con le strutture di quella Società. Sicché, mentre è possibile alle altre arti una relativamente maggiore autonomia dalla situazione ambientale, il cinema riflette più immediatamente gli indirizzi che prende la società in cui vive. Esso, pertanto, è stato la prima delle arti a subire le conseguenze di un processo storico involutivo, perché vive al centro, si può dire, delle forze che quel processo hanno voluto avviare e che sono forze di carattere sociale. Non si poteva più tollerare un'arte che per la prima volta, forse, nella storia aiutasse le masse popolari a formarsi una coscienza critica, che aiutasse le classi subalterne a diventare soggetti di storia e non più oggetti. Non si poteva più tollerare un'arte che avesse un'influenza positiva sulle masse popolari, un'arte che, per essere di consumo popolare e vastissimo, aiutasse il popolo ad aprire gli occhi sulla realtà circostante. Di qui la spinta sempre più evidente verso un cinema oppiaceo, un cinema di evasione, un cinema che altera e falsa le leggi del comportamento della realtà. E' stato creato, pertanto, un ambiente ostile alla creazione libera, alla espressione sincera del mondo spirituale dei migliori uomini di cinema, perché quel mondo rifletteva in modo critico la realtà stessa in cui si era formato. E quando ciò avviene non c'è abilità o capacita estetica degli artisti che possa creare opere accettabili, che rappresentino punti fermi nel cammino dell'arte. In questi casi tra l'arte e la vita sociale si introduce un diaframma, perché l'artista deve guardare all'ambiente in cui opera come a qualcosa di ostile, deve abbandonare i suoi migliori progetti, deve lavorare su temi che egli non sente, pur rappresentando essi il minore dei mali possibili; le sue osservazioni sulla realtà si impoveriscono perché deve lavorare su temi quasi obbligati, non congeniali alla sua personalità. Diventa pertanto, sempre più un artigiano che produce perché quello è il suo mestiere, ma il suo prodotto diventa necessariamente stereotipato, anonimo. Inoltre, in un ambiente simile, gli artisti si abbandonano con più facilità agli elementi deteriori della loro natura, del loro mondo estetico e spirituale (vedi De Santis con « Anna Zaccheo »). Forse non siamo ancora del tutto in questa fase perché vi sono ancora delle cose interessanti in vista. Si deve tuttavia notare il senso del processo che vuole si abbandonino i temi « scabrosi » e le conseguenze non potranno essere che quelle sopra enunciate, ammenoché non cambino i termini della situazione.

Sicché, mentre nel periodo che possiamo chiamare naturalistico, il nostro cinema non ha potuto esprimere la realtà totale, la dialettica tra il vecchio che è in via di decomposizione e il nuovo che si fa strada, non ha potuto esprimere il cammino della nostra società, i fermenti nuovi che testimoniano il risveglio (e non sappiamo se avrebbero potuto farlo, se cioè glielo avrebbero consentito la situazione esistente allora), il nuovo periodo, la nuova fase che potremmo chiamare inizio di decadenza, rende più difficile la stessa

espressione naturalistica, quella che aveva dato le opere migliori del dopoguerra. Il cammino del nostro cinema è stato artificiosamente deviato, dal conseguente realismo che aveva per raggiungere, verso temi e forme artistiche di evasione, o anonime o originali, nel senso di prodotto ben lavorato, ma privo di un qualsiasi legame con le grandi questioni storiche del periodo che viviamo. Sono state queste le due alternative entro cui si è mosso il nostro cinema del dopoguerra, se si esclude « La terra trema » e alcuni momenti assai efficaci di alcune altre opere che può dirsi abbiano raggiunto il realismo.

Noi siamo convinti che quando quelle forze che hanno artificiosamente deviato il corso maestro del cinema italiano saranno state vinte, e secondo noi tutte le forze sane del nostro cinema dovrebbero lottare in questo senso, il cammino riprenderà dove era stato interrotto e potrà raggiungersi la terza alternativa che non può non essere il realismo totale.

Occorre chiarire in che senso noi parliamo di realismo totale come fase ulteriore del naturalismo. A questo proposito, noi riteniamo intanto che la ispirazione artistica non è mai qualcosa che scende dal cielo nell'animo dell'artista, ma è sempre il risultato di un'esigenza che nasce nell'uomo-artista a contatto col mondo in cui vive e che egli traduce nella particolare epressione che più lo attira. Pertanto, l'opera d'arte è l'espressione di un mondo spirituale e reale, uno dei modi di rispecchiamento della realtà con sue proprie leggi. Orbene, assume grande importanza, ai fini di stabilire il valore dell'opera di un artista, l'atteggiamento che egli assume via via nei confronti del mondo che lo circonda. Il grande artista non è mai indifferente di fronte alle grandi questioni storiche che si dibattono nella sua epoca; ma sopratutto egli non è mai indifferente di fronte a ciò che abbassa o eleva la vita degli uomini e in lui non manca mai una grande simpatia più o meno istintiva o cosciente per tutto ciò che eleva la vita e un grande odio per tutto ciò che l'opprime. Il grande artista è sempre nutrito di un forte umanesimo e non è mai il « puro occhio » che guarda indifferente alle cose umane. Questo atteggiamento è essenziale nel grande artista per permettergli di esprimere con efficacia il mondo che vuole rappresentare; ma naturalmente non è sufficiente. Egli, nella massa apparentemente caotica di ciò che vive nella realtà, effettua una scelta di ciò che è essenziale e di ciò che è secondario, ai fini della rappresentazione del massimo possibile di realtà. Egli, cioè, non si contenta del fatto di cronaca, della storia comune; egli non ha un atteggiamento documentaristico, per così dire, poiché vuole andare oltre la realtà più evidente, verso quei nessi profondi che fanno muovere i processi storici. Di qui quel caratteristico tono monumentale che hanno ad esempio i film sovietici più riusciti e che sono improntati al realismo totale. Ciò che fa grandi queste opere è il fatto che le forme adoperate sono state necessarie per la espressione di contenuti profondamente

realistici; vogliamo dire che la ricerca formale si è effettuata su temi di grande importanza storica e pertanto la grandezza di queste opere è determinata dal fatto che esse sono state capaci di esprimere un grande contenuto e non solo perché c'è un determinato tipo di montaggio ecc. Ciò che ha reso rivoluzionaria la forma è stata la necessità di trovarla e applicarla a un contenuto profondamente realistico. Di qui il fatto che la forma non ha mai un valore autonomo, un valore a sé.

Pertanto, nel realismo totale, si esprimono i momenti fondamentali della vita storica, anche se si prende pretesto da un fatto comune o si adopera la favola; purché ciò che si narra si metta in relazione con ciò che determina la superficie della vita e la ricerca estetica si effettui partendo da queste esigenze. L'importanza fondamentale del modo di espressione, cioè della forma mai intesa però in modo autonomo, deriva appunto dal fatto che il mondo che si vuol rappresentare, la realtà che si vuole esprimere nei suoi nessi, non potrà trovare espressione senza una forma adeguata che possa far dire che si sia raggiunto la bellezza, che si sia riuscito a rappresentare qualcosa di vivente, di vero.

Bisogna domandarsi ora quali riflessi ha tutto questo sul cinema, quali potranno essere, secondo noi, le conseguenze nel cinema dal punto di partenza filosofico sopra espresso. La prima conseguenza a noi sembra essere costituita dal fatto che non può più ritenersi che la macchina da presa abbia una qualsiasi facoltà miracolistica pur costituendo essa il mezzo di espressione peculiare del cinema. Bisogna abbandonare il punto di vista documentaristico ed evitare di credere che si possa fare del realismo totale guardando alla realtà in maniera documentaristica, credendo di poter cogliere i nessi profondi della realtà semplicemente servendosi della macchina e dosando gli sguardi e andando a cogliere gli aspetti più evidenti e più superficiali alla realtà che ci circonda. Senza dubbio è possibile col documentario raggiungere dei risultati efficacissimi; tuttavia occorre dire che con esso noi usciamo fuori dal naturalismo, perché appunto non avremo potuto cogliere quegli aspetti della realtà che ne esprimono il movimento. Ciò è evidente di per sé stesso se si pone mente al neorealismo italiano che, a parte le eccezioni menzionate sopra, si è ispirato a un punto di vista documentaristico. Il naturalismo non fa che limitare le possibilità di espressione che via via il cinema ha acquisito, mentre, ai fini della rappresentazione del massimo possibile della realtà, che è l'ideale che ogni artista dovrebbe proporsi, crediamo che il cinema debba adoperare tutti i mezzi che la sua evoluzione gli ha messo a disposizione. V'è da rilevare inoltre, che il documentarismo riduce le possibilità di collaborazione e di apporto di più personalità perché esso è essenzialmente di carattere individuale e in certo senso è l'espressione, per coloro che ne sostengono la teoria, dell'influenza dell'idealismo nel campo del cinema. Infatti l'idealismo filo-

sofico non può concepire il fatto artistico come fatto collettivo, appunto perché lo intende come intuizione che è cosa profondamente individuale. Nel cinema la collaborazione di più personalità si realizza sul piano creativo e sul piano realizzativo e l'opera nasce via via che si fa e non nella fantasia di un unico autore, il quale la metterebbe in atto unicamente a scopo di ricordo del fantasma artistico. Del resto, fatte le dovute differenze, bisogna dire la stessa cosa per le altre arti.

In definitiva, non riteniamo sia necessario il soggetto e la sceneggiatura che rappresentano in un certo senso l'asse ideologico e in una certa misura estetico, attorno al quale ruotano gli apporti dei vari collaboratori, senza che con ciò vogliamo negare del tutto che si possano creare opere di una certa importanza in altro modo. A questo proposito occorre qui dire che noi siamo contrari al documenarismo alla Zavattini, il quale ritiene che la realtà bisogna coglierla sul fatto, mentre essa si sta realizzando, e perciò egli è contrario al soggetto. Noi sappiamo che questo modo di ripresa della realtà può dare dei risultati molto efficaci. Però sappiamo anche che in questo modo non giungeremo mai a cogliere le ragioni profonde di quei fatti colti nel loro realizzarsi. Di qui il fatto che occorre avvicinarsi alla realtà con un piano tendente a cogliere le cause di quei fatti; non basta dire che questi ultimi sono evidenti di per se stessi, non basta dire che è sufficiente fare un film sui « Granili » di Napoli per suscitare una rivolta morale. Occorre domandarsi perché esistono quei luoghi orribili e in condizioni spaventose, perché cioè la società in cui viviamo permette queste cose. E allora l'esame si sposta verso le strutture, verso i rapporti tra queste ultime e gli aspetti della superficie, cioè i « Granili ». Di qui la necessità di un soggetto, la necessità di creare fenomeni tipici della realtà che vuol rappresentare, per poi coglierli con la macchina da presa. E allora servirà anche quel modo di cogliere i fenomeni reali suggerito da Zavattini, e se non altro perché esso potrà dare un materiale di grande esperienza.

In questa concezione crediamo siano da utilizzare tutti i mezzi di espressione che il cinema si è dato; è da utilizzare l'arte degli attori per la espressione di tipi umani tipici di una determinata realtà; è da utilizzare la scenografia per la resa dei luoghi in cui si svolge l'azione, quando non si preferiscono luoghi realmente esistenti e nella misura in cui ciò e possibile; è da utilizzare il colore che aiuta a rendere maggiormente l'atmosfera ambientale e a sottolineare ciò che va sottolineato; è da utilizzare il sonoro ed il parlato per la musica che integra l'immagine cinematografica e i dialoghi che esprimono opinioni e sentimenti. Tutti questi mezzi espressivi non fanno che arricchire l'immagine e il ritmo cinematografici e danno loro la possibilità di rendere la realtà più profonda e più vera. In questa direzione crediamo debba concepirsi anche l'utilizzazione della terza dimensione che potrà raggiungere un'altra possibilità espressiva, nella misura in cui essa

vada intesa in modo funzionale alla espressione di un mondo spirituale e reale.

Col cinema muto gli artisti furono costretti a ricercare molti simboli onde sostituire le parole per ridurre queste al minimo possibile; inoltre il dinamismo e l'azione esteriori venivano intesi come lo specifico della nuova arte, mentre i teorici cercarono di staccare il cinema da tutte le altre arti per la ricerca della sua autonomia. Col sonoro e col colore si è data una grande importanza anche alla singola inquadratura perché anche questa può essere pregna di realtà. D'altra parte sarebbe un errore grande non utilizzare la ricchezza espressiva del simbolo che i migliori film del cinema muto avevano raggiunto.

Da quello che si è detto appaiono chiari i legami abbastanza solidi che uniscono il cinema con le altre arti, con la letteratura, con la musica, con la pittura, con l'architettura e crediamo sia un voler limitare le possibilità del cinema il voler rendere sempre più tenui quei legami come si fa da certa teoria documentaristica e come facevano i teorici del cinema muto, mentre il problema è pur sempre quello di dare al cinema la possibilità di esprimere il massimo di realtà possibile, che possa inserire le vicende individuali in un vasto quadro sociale. Non v'è da temere, per questo, che si faccia del teatro filmato, perché il modo specifico della espressione cinematografica non viene certo perduto, in quanto non cessa il movimento, il montaggio esterno ed interno, non cessano le possibilità del primo piano, cose che avranno pur sempre una importanza assai maggiore di qualsiasi altra arte con cui il cinema possa entrare in contatto, oppure rappresentano possibilità del solo cinema, come è il caso del primo piano.

Concludendo, noi riteniamo che il cinema abbia grandi possibilità di inserirsi nella sovrastruttura della società moderna con propri contributi che possano influenzare il processo storico in atto; di ciò è stato buon esempio proprio il cinema neorealistico. Però esso, percorrendo la strada di quest'ultimo e portandone più avanti le esperienze, nel senso del realismo totale, può ancora maggiormente imporsi come un grande fattore di storia.

Armando Borrelli

Pubblichiamo questo articolo, pur dissentendo come già altra volta abbiamo scritto, dalla posizione del suo autore perché riteniamo utile un dibattito sulla natura del neorealismo, che, a quanto sembra, non è ancora a molti chiara (N.d.D.).

La Mostra di Venezia
(Cronaca e appunti)

Le Mostre cinematografiche sono veramente troppe: il loro numero è andato aumentando con l'abbassarsi del livello artistico dei film e la loro funzione sembra ormai ridotta a quella di attrattiva più o meno mondana per le località internazionali di soggiorno e villeggiatura. Eppure chi si interessa al cinema come espressione d'arte e di cultura avverte la mancanza di una manifestazione che risponda a codeste fondamentali esigenze.

La Mostra veneziana per la sua tradizione che supera ormai i venti anni, per essere legata a un organismo di grande prestigio come la Biennale d'arte, per lo stesso carattere della città, che rappresenta, con le cupole di San Marco e le ciminiere di Marghera, una mirabile sintesi di antico e moderno, di bellezza e industrioso lavoro, è senza dubbio fra le tante quella più indicata a mettere in evidenza gli effettivi valori del cinema, richiamando intorno ai problemi del film gli elementi qualificati dell'arte, della tecnica, della cultura e l'interesse di quel pubblico che nello spettacolo cinematografico cerca qualcosa di più di un semplice passatempo o di un'occasione per indossare un abito da sera. Ma per raggiungere questo scopo bisognerebbe che la Mostra riuscisse a darsi un regolamento rispondente alla funzione per cui è sorta e a riconquistare quell'indipendenza gradualmente perduta durante il fascismo, ristabilita nell'immediato dopoguerra, ma subito riperduta col ricostituirsi di quella stessa organizzazione burocratica totalitaria che l'aveva per tanti anni soffocata ponendola al servizio di interessi politici ed economici anziché artistici.

Bisogna tener conto di questa situazione che fa della Mostra un'appendice, un ufficio della Direzione Generale dello Spettacolo e, quindi, uno dei tanti strumenti con cui il Governo interviene nella vita cinematografica, per poter giudicare onestamente quei pochi uomini di buona volontà che se ne occupano e il cui compito, in definitiva, si riduce a salvare il salvabile: ben poco di fronte alla faziosità dominante. Non è

da meravigliarsi, dunque, se le speranze nate per qualche mutamento interno vadano ogni volta deluse.

Il prestigio di una Mostra d'arte, si sa, dipende dal rigoroso criterio di selezione delle opere e dall'autorità dei componenti le Commissioni di scelta e la Giuria. (Tra parentesi: per designare i film italiani da presentare a Venezia sono stati incaricati uno scritore e un critico letterario, degnissime e valorose persone, ma certamente assai poco qualificate e che sarebbero pronte giustamente, a protestare se i giudici del *Premio Viareggio* fossero dei registi cinematografici. Ma di fronte al cinema tutti si sentono competenti). Ora, secondo il regolamento veneziano il numero dei film con cui ogni nazione può partecipare alla Mostra è proporzionale al complesso della produzione della sua industria. Come si vede un criterio di quantità e non di qualità in netto contrasto con qualsiasi principio di selezione artistica. Così, mentre quasi tutti i paesi partecipano con uno o due film al massimo (anche quelli che hanno una produzione ristretta, ma di alto livello e comunque di grande interesse culturale) l'industria americana si presenta con cinque film, buoni o cattivi che siano.

Una Mostra internazionale presuppone una Giuria internazionale: una Giuria composta dai maggiori e più qualificati critici dei paesi partecipanti, scelti senza discriminazioni di ordine politico per la loro serietà e indipendenza di giudizio. La Giuria veneziana, non solo non ha mai avuto, in questi ultimi anni, una vera impostazione internazionale, ma è stata composta dai più svariati rappresentanti della poesia, della critica letteraria, della scultura, della musica, del giornalismo politico, degli Ordini religiosi, del Parlamento, meno che, salvo rare eccezioni, da critici il cui giudizio rivestisse una sicura validità. Né quest'anno, pur essendovi qualcuno di indiscusso valore, può dirsi che le cose siano migliorate e la Mostra poggi su una Giuria di grande autorità come il suo prestigio comporterebbe.

Sono questi i motivi per i quali Venezia non ha potuto presentare al pubblico un panorama veramente internazionale della produzione cinematografica. A scorrere l'elenco delle nazioni partecipanti si nota subito la mancanza di grandi paesi come l'Unione sovietica e la Cina i cui film rivestono un indiscutibile interesse perché non sono comunque un fatto commerciale, ma l'espressione dello spirito di un mondo nuovo e per molti sconosciuto.

Una Mostra d'arte se non può, certamente, presentare sempre dei capolavori (le condizioni dell'arte sono quelle che sono in un dato momento) dovrebbe, però, fornire un quadro completo delle varie tendenze artistiche scegliendo le opere più significative e assicurandosi la presenza di tutte le nazioni. L'arte e la cultura non dovrebbero avere sipari di ferro.

Nella selezione italiana per esempio è stata grave la mancanza de *L'oro*

di Napoli di De Sica. Il film non era finito, si è detto, ma è sicuro che se la Mostra di Venezia avesse avuto un maggior prestigio forse questo nostro ammirato regista avrebbe pensato in tempo a raggiungere una mèta veramente ambita.

Che questi appunti mossi alla Mostra veneziana, preda anch'essa della faziosità dominante, ormai senza ritegno persino nei confronti delle manifestazioni d'arte e di cultura, soffocata da un burocratismo invadente per ventennale tradizione, siano più che giusti, lo hanno confermato pienamente i sedici giorni di proiezione. In tutto il gran movimento che avviene intorno alla Mostra (dai compromessi per la formazione della Giuria alla caccia ai biglietti e alle beghe, per le precendenze nei posti, dei vari gradi statali) i film come espressione artistica sono la cosa meno importante. Nessuna preventiva selezione, fatta con criteri rigorosi, garantisce il pubblico che assisterà a spettacoli comunque interessanti. E' vero che lo strano pubblico del Lido non sembra tanto preoccuparsi del film che si proietta quanto della gala mondana di cui le proiezioni sono un pretesto. Così la sala è sempre affollata e i biglietti vengono ricercati disperatamente e pagati a prezzi di affezione da quegli stessi che in città non spenderebbero duecento lire per andare a vedere in terza visione uno di questi polpettoni commerciali. La stessa critica, se non si trattasse di Venezia, dedicherebbe a simili film non più di venti righe, riassunto della storia compresa. Vediamo dunque di non farci prendere da questa montatura e di giudicare le opere per quello che sono: ne risulterà, in definitiva, un giudizio anche sulla Mostra, destinata, proseguendo su questa strada, a svuotarsi di ogni contenuto nonostante la buona volontà di talune persone.

Il film di Hitchcock: *Rear Window* (La finestra sul cortile), narra la storia di un fotoreporter (James Stewart) immobilizzato in casa per una frattura alla gamba. Per passare il tempo costui si diverte a curiosare, armato di potenti cannocchiali, nelle abitazioni che si affacciano nel cortile. E' così che scopre il delitto di un vicino il quale ha ammazzato la moglie inferma e, tagliato a pezzi il cadavere, ne ha nascosti i resti nel cortile. Tutto questo non avviene senza il consueto *brivido* perché il bruto prima di essere acciuffato dagli agenti sta per ammazzare la fidanzata del fotoreporter (anche lei presa dalla mania poliziesca) e riesce se non a uccidere a stroncare l'altra gamba del povero protagonista, che ora dovrà passare altri mesi accanto alla finestra con tutti e due gli arti inferiori ingessati.

Come si vede una materia da comune film giallo, adatta all'abile mestiere di Hitchcock, che servendosi di simili espedienti si è fatto prendere da qualcuno sul serio. Se non che questa volta proprio lui è cascato nel giuoco con la pretesa di fare un film d'arte o per lo meno di un certo estro. La presentazione dei personaggi che popolano il cortile non è senza

ambizione, ma, mancandogli un profondo contenuto umano, ne è venuta fuori una serie di caratterizzazioni fatte di trovate tutt'altro che peregrine. Il tono grottesco a cui evidentemente tendeva svanisce nella macchinosità del giallo, sì che il film ondeggia in continuazione senza riuscire a trovare uno stile. Tutto è costruito e di maniera, tutto è scontato: non solo l'assassinio, ma persino la seconda ingessatura.

Il finale poi, che vorrebbe strappare al pubblico un grido di terrore, cade nel ridicolo: il fotoreporter, immobilizzato sulla sua poltrona, si difende dall'aggressione dell'assassino accecandolo a colpi di *flash*, con effetti di colore orripilanti. Perché il film è a colori: bruttissimi, impiegati senza alcuna funzionaltà drammatica e con un cattivo gusto che culmina in certi tramonti appetitosi come le uova al tegamino con salsa di pomodoro.

Né i dialoghi psicologici di Stewart con la fidanzata e l'amico poliziotto servono a salvare in qualche modo il film, ridicoli e superficiali come sono, né l'abilità tecnica del regista e la trovata di farci vedere sempre il cortile e gli interni delle case come il protagonista li vede, riscattano dalla noia che prende lo spettatore, dopo i primi duecento metri, e lo accompagna fino alla fine.

Un film, dunque, ambizioso e inutile, di nessun rilievo per chi si interessa al cinema come un fatto d'arte e di cultura. Si potrebbe dedurne al massimo che il cinema americano, oggi, non ha più nulla da dire. Ma non occorreva Hitchcock per arrivare a questa conclusione.

Touchez pas au grisbi (Il denaro non si tocca) di Jacques Becker pare abbia avuto un grande successo commerciale in Francia. Si tratta di una complicata storia di banditismo in un mondo corrotto di ladri e di trafficanti di cocaina, condotta secondo le ricette più abusate, con inseguimenti in auto, sparatorie e battaglie a colpi di bombe a mano, che avverrebbero a pochi chilometri da Parigi. Una storia assolutamente falsa, piena di crudezze verbali (il dialogo è in strettissimo gergo) e senza nessuno scopo, che fa rimpiangere i celebri film americani di *gangsters* i quali, del resto, si fondavano su una realtà sociale, un problema concreto e preoccupante.

Becker, impegnato con questa materia che evidentemente non sentiva, è caduto proprio nelle parti di maggior effetto, come la guerra fra i due gruppi di banditi, non riuscendo a raggiungere quel movimento e quel ritmo su cui si basa l'emozione del pubblico. Ha cercato di supplire alla incapacità tecnica montando fino all'esasperazione la macchina, ma nonostante le bombe, gli incendi, le abbondanti sparatorie, tutto il film è fiacco e quasi dilettantesco.

L'elemento migliore del film è rappresentato da Jean Gabin, sia per la costruzione del personaggio, sia per l'interpretazione, a tratti felicissima, dell'attore. Questo capo banda che è stanco della sua vita di ribalderie

e vuole ritirarsi, mettersi in pensione, sembra fatto apposta per Gabin, di cui sono noti i trascorsi cinematografici, coi capelli ormai grigi, le borse agli occhi un po' di pancetta: un Gabin che per consultare l'elenco telefonico è costretto a mettersi gli occhiali come un vecchio professore. A questo personaggio Gabin ha dato accenti umani, specialmente nel rapporto col complice (insieme hanno rubato all'aereo lingotti d'oro per cinquanta milioni, di cui tenta di impossessarsi un altro bandito), verso il quale è legato da un commovente e autentico sentimento di amicizia. Per salvarlo arriva a sacrificare l'ingente bottino, ma l'amico morirà ugualmente e la polizia riuscirà a recuperare la refurtiva, mentre i componenti la banda avversaria troveranno la morte nello scontro finale. Solo Gabin si salva: ma non potrà realizzare il suo sogno di ritirarsi a vita pacifica essendogli venuto a mancare il cospicuo reddito di cinquanta milioni.

Non so se il film in Italia avrà lo stesso successo che ha avuto in Francia: il doppiato gli farà perdere la gustosità del dialogo, la censura (e questa volta non senza ragione probabilmente) indurrà a togliere certe espressioni un po' crude ed a tagliare i pezzi dello spettacolo di varietà più audaci, due fattori che hanno contribuito sicuramente a tale successo. Ma forse mi sbaglio; può darsi che la censura sia indulgente, visto che il film è privo di qualsiasi intenzione critica e polemica e non ha nessuna ambizione di indagine sociale. Mostra una piaga, l'aggrava nelle sue brutture, ma si guarda bene dall'analizzarne le cause e dal proporne una cura qualsiasi. E' triste vedere come una società possa divertirsi a far diventare spettacolo gli aspetti peggiori della sua corruzione. Come se un malato si dilettasse a contemplare la sua cancrena.

Eppure taluno, anzi molti, pensano questo atteggiamento sia espressione di una grande e libera civiltà che si differenzia da un mondo noioso, preoccupato soltanto di problemi umani, morali, sociali.

Il film giapponese *I sette samurai*, è uno dei pochissimi sul piano dell'arte. Realizzato da Akira Kurosawa, regista di *Rashomon*, premiato col Leone di San Marco nel 1951, evoca con indubbia forza poetica un'antica storia popolare: sette samurai che difendono un villaggio di contadini dall'assalto di quaranta banditi. Un'opera raffinata nella quale confluiscono e si fondono le tradizioni culturali del Giappone: letterarie, teatrali, figurative, e che assimila anche certe esperienze del cinema occidentale, particolarmente americano. Un'opera che se anche ha qua e là alcune incertezze (un po' singhiozzata, frammentaria, la prima parte, una insistente ripetizione di scene nella seconda) riesce a raggiungere a tratti la poesia e nell'insieme a rappresentare quasi con piglio di poema cinematografico questo nucleo importante di una tradizione nazionale. I personaggi sono caratterizzati con maestria e con vero sentimento poetico. Il comico più tradizionale si intreccia felicemene col drammatico: è il settimo samurai, un

falso samurai, un contadino che si è fatto passare per tale, che impersona la figura del *miles gloriosus*, ma finirà per morire eroicamente combattendo, tanto che sul tumulo di terra che lo ricopre i superstiti samurai pianteranno la spada, segno della loro distinzione.

Toccato con mani delicate è anche l'amore tra la figlia di un contadino e un samurai e resa efficacemente la disperazione degli abitanti del piccolo villaggio, oppressi dalle tasse, predati dai banditi, che finiscono per affrontare la morte pur di difendere il loro povero raccolto. Disperati, ma fissi a qualche cosa di solido: la terra. A loro si contrappone la malinconia dei samurai che anche quando vincono un combattimento è sempre come avessero perduto. Sono le parole del capo dei samurai a dare questo senso al finale quando i contadini, liberati dai banditi, riprendono cantando il loro lavoro. « Sono loro, i contadini che hanno vinto i banditi. I samurai passano sulla terra come il vento. Ma la terra rimane per sempre. E anche i contadini vivono per sempre con la loro terra ».

Il film è intessuto di episodi ora drammatici, ora romantici, ora comici: i combattimenti condotti alla brava e con piglio popolaresco arieggiano a tratti le antiche stampe giapponesi; in certi momenti un uso intelligente del rallentatore dà ai gesti quasi l'ampiezza della staticità figurativa, mentre in altri il taglio e il montaggio si fa ardito in un contrappunto dinamico che non è senza effetto. E' qui, forse, che si può notare l'assimilazione di certe esperienze del cinema americano.

Certo, l'elemento esotico, nuovo, può avere il suo giuoco nel giudizio critico di un film che meriterebbe di essere riveduto una seconda volta, con calma. Ma è sicuro che l'arco di un sentimento ne sostiene e unifica le parti; la vittoria finale di quei contadini non è il risultato di una lotta gratuita tra il bene e il male, ma è come l'annuncio che quello è il mondo vero, il mondo di domani che saprà liberarsi da tutti i banditi e non avrà bisogno di samurai a difenderlo.

Con *La romana* di Zampa siamo di fronte più che a un'opera sbagliata o comunque mancata per imposizioni di tagli e modifiche al racconto, a un'opera mediocre, piatta, priva di mordente e significato. Il romanzo di Moravia è così noto che dispensa dal raccontarne la trama. Ma il mondo di questo nostro autentico scrittore, certamente uno dei maggiori e più significativi, non si esaurisce nel meccanismo dell'intreccio (a volte complicato fino all'esasperazione come ne *Il conformista*) sibbene si esprime nella cruda luce che la sua caratteristica prosa getta sui personaggi e l'ambiente, definendo gli uni e l'altro con una precisione meticolosa tanto da costringere il lettore a un giudizio su una determinata società in un ben individuato periodo storico. E' l'atteggiamento del moralista che, nonostante le complicazioni della macchina narrativa, scrive per un interesse assai più profondo del gusto di raccontare una storia più o meno complessa. Si può

anzi dire che a volte proprio il meccanismo dell'azione rappresenta il limite, l'aspetto negativo dei suo romanzi.

Il linguaggio letterario e quello cinematografico sono ben distinti e non può esservi, quindi, una trasposizione o traduzione sullo schermo di un'opera narrativa senza una completa ricreazione dell'opera stessa, della quale lo spirito può essere ridato coi mezzi espressivi specifici al film e non certo la forma che si affida alle possibilità della parola. Per non tenere ben fermo questo presupposto, addirittura ovvio, Zampa e i suoi collaboratori alla sceneggiautra, tra i quali lo stesso Moravia, han creduto di mantenersi fedeli al romanzo rispettandone la struttura narrativa, quello scheletro su cui è costruito. Ciò è dipeso senza dubbio, anche da un altro equivoco consistente nel ritenere *cinematografici* i romanzi di Moravia perché contengono una storia grossa, complicata e ad effetti. Ma questa storia, spolpata dalla vera arte ed essenziale del narratore, resta una povera cosa, un meccanismo in cui i personaggi perdono il loro rilievo umano e si agitano burattinescamente senza senso. Senza considerare che essi traggono vita non solo dalla penetrazione psicologica dell'autore, ma dallo stesso ambiente in cui egli l'immerge. E' proprio in virtù delle doti eccezionali di narratore possedute da Moravia che i protagonisti della vicenda risultano vivi e veri nonostante l'incongruenza delle azioni e la casualità un po' straordinaria dei fatti. Nel film, invece, i personaggi si definiscono e caratterizzano in virtù dell'immagine e del montaggio e cioè nel loro aspetto figurativo e nelle loro azioni.

E' successo, dunque, a Zampa, con *La romana*, di buttar via la polpa sugosa della pera e conservare il torso. Ne è venuto fuori un film dove, a differenza del romanzo, tutto è generico, imprecisato: il tempo, l'ambiente, la psicologia dei personaggi. Non c'è né Roma, né la romana, né l'atmosfera caratteristica del fascismo intorno agli anni '35 e '36, nonostante una immagine di piazza Navona, un ritratto di Mussolini e un capomanipolo della Milizia in tram. Le azioni dei personaggi risultano in gran parte assurde e ingiustificate e manca di fluidità lo stesso svolgersi della storia: fluidità e coerenza. Sicché il film a tratti ristagna in lunghi dialoghi (i dialoghi del romanzo che trasportati sullo schermo suonano fastidiosamente letterari, a tratti corre sbrigativamente su complicate vicende (come quella imperniata sul futuro del portacipria) che, avulse dal testo del romanzo, si coloriscono di un gratuito tono poliziesco. Si veda a questo proposito la scena in cui la romana, che conosce già l'inganno dell'amante, si reca nella casa dei padroni di Gino: una scena che poteva ispirare al regista un pezzo davvero notevole e tale da caratterizzare magnificamente la psicologia della protagonista che vuol godere il lusso di quella casa come fosse la sua, puntata tutta invece sul futuro del portacipria. Si veda il comportamento di Mino nella casa di campagna e quelle sue reazioni violente con

la romana, prive di ogni giustificazione. Si veda la scena in cui Astarita prende a schiaffi Sonzogno e lo caccia dalla casa della romana, scena che sorprende il pubblico, ignaro della viltà di quel bruto.

Le parti e i personaggi che meno reggono, mi diceva Zampa dopo la proiezione, sono quelle in cui il film è rimasto più fedele al romanzo. E anche questa dichiarazione mostra l'equivoco che mina il film: fedeltà al romanzo? neppure per sogno. Fedeltà alle azioni che travasate sullo schermo rappresentano il maggior tradimento che si potesse fare al romanzo nei suoi effettivi valori.

Gina Lollobrigida a mio avviso non era l'attrice adatta per interpretare il personaggio della romana così com'è configurato nel romanzo, ma occorre dire che essa vi ha portato la simpatia umana del suo volto e un accento autentico di dolore con una recitazione che, se non raggiunge ancora la maturità dell'attrice completa, mostra senza debbio le doti da lei possedute. Ne è venuta fuori una romana umiliata ed offesa, ma comunque una creatura vera, credibile. Indubbiamente anche lei ha risentito della mancanza di indirizzo preciso (il film non si sa dove vada a parare e cosa voglia dire) e tratti assolutamente felici, come il primi incontri con Mino, si alternano a brani in cui manca il mordente drammatico, sì che la linea di svolgimento del personaggio risulta monocolore. Resta il fatto che il film si regge su lei e per lei.

Degli altri è impossibile valutare la recitazione non essendo riusciti nessuno a superare la meccanicità del personaggio: Daniel Gelin, che allo inizio ha qualche momento felice, rimane poi impigliato come un fantoccio nei fili della trama.

Purtroppo queste gravi deficienze non sono riscattate da una regìa precisa nel taglio del quadro e nel ritmo del montaggio, né dall'improvviso lampeggiare dell'estro di un artista. Anche dal punto di vista tecnico tutto è piatto e scontato, tutto è travolto da un onesto, ma troppo superficiale mestiere. Per esempio perché doppiare la Piovani (la madre) la cui voce calda e stanca avrebbe aggiunto efficacia alla sua già buona interpretazione e il cui accento romanesco non sarebbe stato certamente fuor di luogo?

Dopo quanto ho detto mi sembra inutile rimproverare gli sceneggiatori per certi mutamenti: al di fuori dell'atmosfera cruda e precisa del romanzo ha poco rilievo il fatto che la romana abbia un figlio da Mino anziché da Sonzogno, il ladro assassino; ha poco rilievo il discorso del sacerdote in confessione, che si preoccupa di accomodare i trascorsi recenti e burrascosi della donna invitandola a farsi sposare al più presto; poco rilievo hanno quelle scene di Chiesa così fuori di luogo o il finale alla morgue che chiude in stile di espressionismo tedesco il film che poco prima, con le sparatorie su per i tetti tra la polizia e Sonzogno, aveva preso un tono da *giallo* americano.

Un film, per concludere, che non doveva essere mandato alla Mostra veneziana se questa fosse veramente, come s'intitola, d'arte cinematografica.

Stimo sufficientemente Zampa come uomo serio per dovergli aggiungere qui qualche complimento a consolazione.

Con la selezione italiana è stato anche presentato *Sesto continente*, documentario a colori sulla pesca subaquea diretto da Folco Quilici, edito e commentato da Gian Gaspare Napolitano: una formula che rende difficile attribuire meriti e difetti. Bisognerebbe, infatti, conoscere il materiale di cui si disponeva per giudicare se l'edizione e il commento sono serviti a valorizzarlo o ne han compromesso le reali possibilità. Il film è il risultato di una spedizione scientifica e sportiva, che ha esplorato le profondità marine del Mar Rosso. Vi sono belle immagini e alcune scene di caccia interessanti, ma non c'è in alcun modo il *sesto continente*. Ne risulta un lungo documentario privo di unità e di drammaticità: non un sentimento della natura lo domina, né un interesse scientifico che, creando una dialettica tra la lotta e lo sforzo dell'uomo per scoprire la natura e le sue leggi e la resistenza che questa oppone, avrebbe dato quel conflitto drammatico per cui si anima un documentario di questa specie. Il regista e l'editore per interessare il pubblico han giocato soprattutto sul fatto sportivo (la caccia subacquea, che han tentato di rendere più emozionante con taluni artifici di montaggio), su certo colore esotico e su una disinvoltura spiritosa del commento, che per la verità toglie efficacia alle riprese, di cui talune sono molto interessanti. Così anziché rendersi conto dello sforzo fisico, del coraggio e della tecnica necessari per una simile impresa, il pubblico è portato in un'atmosfera un po' da giornale *Incom* (o ineffabili melensaggini dei commenti che settimanalmente ci deliziano!) e da Viareggio, con le sciatrici e i cacciatori e le altre mirabili imprese.

Detto questo va aggiunto che i realizzatori hanno superato non lievi difficoltà e che comunque c'è un risultato positivo e per l'impiego del colore in un *tutto dal vero* e per certe riprese e invenzioni (come l'albero di Natale sotto acqua) che mostrano nel giovane regista gusto e talento. Occorrerà egli mediti sul fatto che anche in un film come questo è necessario vi sia alla base un'idea ben chiara, un sentimento preciso.

Del Messico sono stati presentati *El rio y la muerte* (Il fiume e la morte) di Luis Bunuel e *La rebelion de los colgados* (La rivolta degli impiccati) di Alfredo Crevenna. Il primo narra la storia di un odio atavico tra due famiglie che, di vendetta in vendetta, si porta via ancora giovani i maschi dei due gruppi rivali. Il cerchio infernale si spezza perché uno dei giovani, che ha studiato ed è divenuto medico, ha il coraggio di ribellarsi a questa sanguinosa tradizione, cui partecipano tutti gli abitanti dello sperduto villaggio del Messico centrale, e col suo generoso contegno finisce per conquistare l'avversario col quale si rappacifica in un abbraccio finale.

Un film men che mediocre di inutile violenza (tra parentesi è strano osservare come abbondino nelle pellicole presentate alla Mostra i morti, gli atti di crudeltà, i gesti brutali: evidentemente le cinematografie di altri paesi, oltre quella americana, tendono a conquistare il pubblico terrorizzandolo; in mancanza di una capacità artistica, nell'assenza di idee da esprimere, si ricorre alle droghe forti) un film del quale si salvano a mala pena alcuni brani in cui il carattere folcloristico è bene inserito nell'azione drammatica. Spiace sopratutto vedere come Bunuel si sia affidato esclusivamente al mestiere (per altro assai zoppicante) e abbia trattato in modo superficiale e col semplice intento di raggiungere effetti spettacolari una materia che poteva essere ricca di risorse per un vero artista. Dell'autore di *Terra senza pane* qui non c'è neppure l'ombra. Ci sono delle influenze mal digerite di *Lampi sul Messico* di Eisenstein. L'ombra del grande regista sovietico sovrasta ogni qual volta si assiste alla visione di un film messicano. Il richiamo è prepotente con *La rivolta degli impiccati*. Prepotente perché questo film, sia pure ambientato cinquant'anni fa nel Messico del sud, si pone un problema sociale: il barbaro sfruttamento degli indiani da parte di due ricchi proprietari di piantagioni di mogano. Ma il problema sociale, scontato in partenza, non interessa il regista che se ne serve esclusivamente per montare una storia granghignolesca in maniera così grossolana da far risultare inverosimile quello che purtroppo è vero. Gli atti di ferocia più inauditi (gli indiani lasciati penzolare agli alberi, ai quali sono legati per i polsi, tutta la notte; le frustate sulle povere schiene fino a ridurle tutte una piaga; il taglio di un orecchio al figlioletto di un indiano da parte del padrone, lo stupro di una fanciulla, sorella del protagonista; e poi le vendette dei ribelli che rompono le teste degli aguzzini come spaccassero delle pietre o li accecano infilando loro negli occhi delle spine ecc.) sono descritti con un compiacimento che fa solo voltare con disgusto la testa allo spettatore, senza provocare in lui alcun sentimento, nessuna idea. Mancano i personaggi, mancano degli uomini veramente vivi: a parte i padroni che sono delle bestie scatenate, gli stessi indiani assomigliano più a un gregge che a una comunità di esseri umani. L'inverosimiglianza del film lo fa cadere miseramente nonostante la buona interpretazione di Armendariz e la fotografia di Figueroa che, nel suo manierismo, ha pure qua e là qualche bella immagine.

Non è la violenza a incrinare il film, ma il modo della sua rappresentazione, lo spirito che questa rappresentazione anima tutto teso a raggiungere l'effetto spettacolare al di fuori di qualsiasi giudizio morale. In *Lampi sul Messico* abbiamo certamente visto anche cose più crude: basterebbe la scena in cui i peoni, sepolti in terra fino al collo, vengono calpestati dai cavalli spinti al trotto dai loro aguzzini. Ma qui la gran arte di Eisenstein supera ogni morboso compiacimento per suggerirci un senti-

mento e un'idea che non sono il raccapriccio o la pura e semplice riprovazione alla violenza. Anche perché i peoni di Eisenstein sono il simbolo veramente della dignità umana.

Lo stesso argomento, seppure con minor violenza è trattato dal film indiano *Surang* (L'esplosione) di Shantaram. Il film è meno che dilettantesco e non meriterebbe neppure parlarne se non avesse una tematica nuova per quella cinematografia. Le tristi condizioni degli operai di una cava di petra, brutalizzati da un padrone cattivo che alla fine, con la solidarietà del figlio dello stesso padrone si ribellano: il cattivo muore per lo scoppio di una mina e all'insegna della bontà comincia per gli operai una nuova epoca prosperosa e di pace. Sebbene la tesi, come si vede, sia ingenua per lo meno quanto la realizzazione — il problema sociale ridotto a una questione di padroni buoni e cattivi— pur tuttavia è di qualche interesse che il cinema indiano abbia trattato l'ambiente dei lavoratori.

Film decisamente e scopertamente politico è il bulgaro *Poema sull'uomo* di Borislav Charaliev. Il regista si è lasciato sfuggire una bella occasione per fare un film di notevole valore artistico. Infatti la storia, vera, del giovane poeta-operaio bulgaro Nicolas Yonkov Vpzarov la cui poesia e la cui azione politica si inserirono nel processo di liberazione del suo popolo, per il quale cadde nel 1941 fucilato in carcere dai nazisti dopo aver subito le più crudeli torture, è talmente ricca di commozione e di significato che bastava narrarla con semplicità e discrezione per raggiungere un risultato migliore. Il film, invece, è appesantito da enunciazioni ideologiche che disturbano, raggelato spesso da un'evidente preoccupazione di ortodossia politica del tutto esteriore, immobilizzato da un troppo evidente scopo didascalico e propagandistico, a mio giudizio malamente inteso. Non che manchino qua e là tratti realizzati in cui la figura del protagonista si anima, prende una dimensione umana che arriva a commuovere, anche in virtù della buona recitazione del Dinev. Ma troppo pochi sono i momenti in cui l'idea, sotto l'impulso del sentimento, si fa immagine per ritornare, attraverso questa e in maniera emotiva, idea nello spettatore. Troppo poco vediamo il protagonista, un poeta per giunta, in tutta la sua umana realtà: poco scorgiamo di quella ricchezza spirituale che gli faceva cantare la liberazione del suo popolo per il quale ha combattuto ed è morto. Avremmo voluto vedere in concreto la profondità dei suoi sentimenti.

Nel complesso un'opera realizzata con serie intenzioni e non sprovvista di qualche pregio, ma la giovane cinematografia bulgara deve guardarsi dal cadere nella retorica e nell'enunciazione politica diretta e affidarsi di più alla struttura morale e alla capacità artistica dei suoi uomini. Il maggior risultato, anche politico e di propaganda, sul piano

dell'arte, lo si ottiene, sempre, raggiungendo l'espressione artistica. Per qualsiasi regime un bel film vale assai di più di un manifesto.

Della Svezia si è visto un ingenuo film, realizzato da alcuni studenti universitari, *Som i drômmar* (Come nei sogni) che attraverso un giuoco di simboli pretende di narrare la leggenda di Prometeo. Un ingenuo intelletualismo di scolari, di una borghesia soddisfatta, che rinnova, senza sospetto, i fasti di un avanguardismo cinematografico ormai scontato da trent'anni. Un giuoco, forse, che non è bello perchè dura più di un'ora e mezza.

Punktchen und Anton (Antonio e Virgoletta) è uno sdolcinato racconto del cinema austriaco, che si rivolge sopratutto ai ragazzi nella convinzione di fare opera educativa propinando ai giovani storielline da libro cuore con la bimbetta ricca che ruba i fiammiferi in casa e li vende per la strada di notte col nobile fine di aiutare un compagno povero. Ma va detto che i racconti di De Amicis sono dei capolavori di realismo di fronte a questo latte e miele. Qualcuno ci si commuove: specialmente i pirati della società moderna.

In tanto squallore, fra tanti morti e tante violenze, il film inglese *Father Brown* (Padre Brown), tratto dagli omonimi racconti di Chesterton, fa spicco per la sua discrezione, la sua misura, il suo gusto. Un film divertente che, pur restando al di sotto dello spirito del grande scrittore, è pieno di un amabile umorismo. Sopratutto per merito di Alec Guinness, che recita con una stilizzazione perfetta, la figura del protagonista anima il film dal principio alla fine. La regia di Hamer è attenta e corretta, ma le invenzioni sono tutte dell'attore che con un piccolo gesto, una reazione del volto sa colorire e risolvere una situazione. La figura del sacerdote poliziotto e salvatore di anime trova anche nei tratti fisici dell'attore inglese una caratterizzazione gustosa.

Il film argentino *El guacho* (Il bastardo) di Lucas Demare è una storia caramellosa di amore e maternità raccontata e recitata con la serietà l'impegno e le capacità dei filodrammatici. Il film di Dmytryk *The Caine Mutiny* (L'ammutinamento del Caine) è una non lieve delusione. Tratto dal romanzo di Herman Wouk, narra la vicenda di un gruppo di ufficiali, imbarcati su un vecchio dragamine, che considerano il nuovo comandante un paranoico tanto che il secondo ufficiale, durante una tempesta che sta per travolgere la nave, gli toglie il comando, vedendolo nell'imbarazzo di fronte al pericolo. Ciò in base a un preciso articolo del Codice navale. Processo di fronte al Consiglio di guerra: il maggior responsabile, quello che aveva istigato gli altri, ritratta ogni accusa nei confronti del Comandante, che tuttavia finisce per rivelare il suo stato psichico anormale. Gli altri due compagni vengono assolti. Festa finale durante la quale l'avvocato difensore un pò brillo dice che è stato costretto ad accusare spietatamente

il Comandante, un ufficiale dal passato glorioso, per ottenere l'assoluzione, ma che il vero autore dell'ammutinamento del Caine è il signor Keefer, l'ufficiale che dopo aver istigati gli altri si è ritrattato. E ciò dicendo gli getta in faccia lo champagne della sua coppa. Il tutto con l'amore di un giovane ufficiale per una cantante, amore contrastato dalla madre di lui, e il matrimonio finale prima del nuovo imbarco.

Il film è lento e in gran parte affidato ai dialoghi. Il colore, normalmente volgare, ne sminuisce ancora la drammaticità. La scena della tempesta avviene veramente in un bicchier d'acqua tanto sono visibili i modellini. Per il resto qualche bel quadro di navigazione e la consueta pulizia tecnica del film americano. Di veramente notevole c'è solo la recitazione di Humphrey Bogart che interpreta la figura del Comandante al quale dà il piglio del soldato e la sovraeccitazione dell'uomo esaurito dalla guerra, in maniera veramente efficace. Ma sopratutto pesa un evidente conformismo che toglie ogni significato all'opera e qualsiasi consistenza umana ai personaggi. Tutto in fine è salvato: il militarismo, la guerra, la dura disciplina, nonostante l'impostazione a prima vista polemica del lavoro. Alla pressione ideologica corrisponde l'involuzione artistica del cinema americano.

La Germania occidentale ha presentato *Kônigliche Hoheit* (Altezza Reale), tratto da un'opera di Thomas Mann e diretto da Harald Braun. Per questo film potrebbe valere il discorso, tante volte fatto, sulla riduzione per lo schermo di romanzi e racconti, ma mi sembra non ne valga la pena tanto esso è senza pretese e l'innocente regista senza la minima ombra di sospetto per una problematica artistica. Del grande scrittore tedesco non è rimasta che una trametta (una storia d'amore in un piccolo stato della Germania, nel secolo scorso, tra l'erede al Granducato e la figlia di un miliardario americano) da cui forse un Lubitsch avrebbe saputo trarre piacevoli e ironici motivi. Il film invece è condotto nella maniera più ovvia e non è neppure ravvivato dall'impiego del colore.

Della Spagna si è visto *El beso de Judas* (Il bacio di Giuda) diretto da Rafael Gil e che, nonostante l'impegno, fa pensare con rimpianto ai film del nostro Guazzoni. La storia di Giuda vi è raccontata nella maniera più convenzionale senza nessuna originalità di interpretazione e senza alcun sentimento poetico, ma con una retorica ben intonata al falso delle barbe e delle scene. (Dalla selezione spagnola è stato, invece, escluso un grazioso film di J. A. Bardem, *Felices Pasquas* [Buon Natale], che si è potuto vedere in proiezione fuori concorso, garbato e, nella sua esilità, pieno di gustose e umoristiche osservazioni. Ma Bardem fa parte di quel gruppo di cineasti, tra cui Berlanga autore del film *Benvenuto Mr. Marshall,* recentemente proiettato in Italia, che si raccolgono attorno alla rivista *Objetivo* e, andando contro corrente, tendono a realizzare dei film semplici,

umani, veri, influenzati dal neorealismo italiano e particolarmente dalla personalità di Cesare Zavattini).

Con *Osaka no yado* (Albergo a Osaka) i giapponesi hanno affrontato un aspetto della loro vita nell'immediato dopoguerra. Il film non è privo di intenzioni e riesce anche in parte a dare il disordine morale, il disorientamento causato dalla disfatta. Ma tra questo e gli altri film di carattere storico e leggendario di quel paese, c'è un abisso. A contatto con la realtà attuale svanisce dal film ogni forza, ogni poesia e conseguentemente si dissolve quel caratteristico linguaggio che rappresenta nel cinema un'alta e profonda espressione dello siprito nazionale giapponese. *Osaka no yado* è condotto correttamente, ma secondo le formule industriali del più ovvio cinema americano. Forse i migliori registi si devono rifugiare nella storia per dire cose serie e importanti. Un film, insomma, che non aggiungere nulla alla fama giustamente conquistata dalla cinematografia giapponese.

Assai curioso è il film americano *Executive suite* (Appartamento del Presidente) diretto da Robert Wise e per il quale è stata mobilitata una schiera di celebri attori come Barbara Stanwyck, Fredric March, Walter Pidgeon, Shelley Winters e altri. Il film narra gli intrighi dei membri del Consiglio di amministrazione di una delle più importanti fabbriche di mobili americana per succedere al Presidente, morto all'improvviso per paralisi cardiaca. L'argomento avrebbe potuto dar vita a un'opera di grande interesse se il regista avesse avuto la capacità e la possibilità di trattarlo criticamente: egli è rimasto, invece, alla superficie di un banalissimo intreccio, con lotta tra i buoni e i cattivi e trionfo finale dell'eroe imperituro del mobilio. Il nuovo Presidente garantirà ai cittadini americani la solidità delle gambe dei propri tavoli, compromessi dalla losca speculazione. La bravura degli attori e qualche momento felice della regia non riescono a tenere in piedi una storia, che sarà, forse popolare nel mondo del dollaro.

Da Marcel Carné ci si aspettava qualche cosa di più di quanto non abbia dato ne *L'Air de Paris* (Aria di Parigi). Non che il film sia da mettere al livello dei precedenti: la storia del vecchia pugilatore (Jean Gabin) che dirige una palestra di allenamento ed è tutto proteso a formare, in un povero operaio, un futuro campione, è condotta con abilità e notazioni argute. L'ambiente minore della boxe, coi sogni e le passioni dei pugili in erba, è veduto acutamente e affettuosamente e la figura del maestro resa con umani accenti da Jean Gabin. La contrapposizione tra questo ambiente popolare e il mondo dei ricchi sfaccendati, attraverso l'amore del futuro campione con una bella signora, ha momenti gustosi. Arletty, nella parte della moglie del Gabin, porta la semplicità della sua consueta bravura. Ma nell'insieme il film è piccola cosa e non esce dal puro

divertimento per il quale manca a Carnè il temperamento, sì da innalzarlo sul piano dell'arte.

De *La strada* di Fellini è meglio tacere per simpatia verso questo giovane regista che con *I vitelloni* ci aveva dato un film gustoso e intelligente il quale sembrava aver rivelato in lui un'autentica vena di regista con un mondo proprio da esprimere, seppure minore.

Consideriamo questo suo ultimo lavoro un fallo, un fallo di presunzione che ha trasformato un'intenzione poetica, con pretese charlottiane, nella smorfia ridicola di un conato. Questo va detto a lui per la sua intelligenza e alla brava Gulietta Masina, messasi involontariamente alla berlina, per non aver misurato le sue autentiche possibilità.

Il film U.S.A. *Three coins in the fountain* (Tre monete nella fontana) narra una dolciastra storiella di tre ragazze americane in Italia con i soliti amoretti e il consueto lieto fine, dopo ripicche e litigi. Roma e Venezia sono presentate a colori e appaiono come degli scenari costruiti ad Hollywood col ben noto cattivo gusto. Gli italiani sono degli esseri ridicoli: principi e popolani. Un film, insomma, che ha chiuso nella maniera più indecorosa Mostra.

Tra i film importanti merita innanzitutto discorrere di *Senso* di Luchino Visconti e *Giulietta e Romeo* di Castellani, anche perchè intorno ad essi si è creata una strana atmosfera di competizione in parte giustificata da analoghi problemi che i due registi si sono posti (principalissimo quello dell'impiego del colore), in parte meschinamente fondata su una contrapposizione a cui ha dato origine l'improvviso arrivo all'ultimo momento da Londra della prima copia, fresca fresca, del film di Castellani, in edizione inglese e senza sottotitoli, non si sa bene da quale nazione presentata e neppure se in perfetta regola ai termini del regolamento della Mostra. Tutto ciò potrebbe in fondo contare ben poco (anzi l'arrivo di un nuovo film di spicco ha in certo qual modo rialzato il livello delle proiezioni) se non fosse stato causa di giudizi tutt'altro che sereni e obbiettivi nei confronti delle due opere. Tanto più che l'ostilità nei riguardi di *Senso* era apparsa chiara dopo la proiezione de *La romana*, così miseramente e giustamente caduta, nonostante la Commissione di scelta avesse preferito questo film e *La strada* a quello di Visconti, con un'ottusità di giudizio addirittura incredibile. E' capitato così che anche certa critica seria, invece di giudicare il film secondo il corretto canone per cui dall'espressione raggiunta, dalla forma, si scopre l'effettivo contenuto e la coerenza artistica dell'opera — che è poi quanto deve fare la critica, aiutando il pubblico a intendere i valori dell'arte — si è impanicciata in rilievi di ordine logico e psicologico, assolutamente soggettivi, confondendo il vero col verosimile artistico. E questa stessa critica, fautrice del film di Castellani, anziché illustrarci

il valore di *Giulietta e Romeo* nella sua raggiunta espressione artistica, si è limitata per la massima parte, a controbattere i numerosi rilievi fatti da alcuni spettatori subito dopo la proiezione.

Senso di Visconti prende lo spunto da una novella di Camillo Boito che lo stesso Visconti, con la collaborazione della Suso Cecchi D'Amico, ha ridotto liberamente. Ambientata nel veneto nell'anno 1866 la storia narra, sullo sfondo delle cospirazioni dei patrioti e della battaglia di Custoza, la tragica parabola dell'amore tra una nobile veneziana, ormai quarantenne, e un giovane ufficiale austriaco. Storia ingrata, particolarmente per il cinema, che ha abituato il pubblico, specie nei film in costume, a vedere la coppia amorosa solo in termini romantici. Qui le posizioni sono rovesciate: lei è una donna che, presa da una folle passione sensuale, non solo tradisce il marito, ma arriva a degradarsi fino a consegnare all'amante il danaro dei patrioti e a denunciarlo per diserzione, quando questo la respinge, facendolo fucilare. Lui è un cinico elegante sfruttatore che ha bisogno di danaro e di donne, capace di procurarsi quello e queste con qualsiasi mezzo e che si accorge della sua viltà solo quando è precipitato nel peggiore degli abrutimenti per cui il suo riscatto è, invece, l'ultima abiezione, come quella di scacciare, ingiuriandola e maledicendola, la donna che ha tutto sacrificato a lui, per lui coprendosi di infamia. Un mondo come si vede marcio, una spirale terribile, un vicolo cieco. Visconti ha seguito minutamente, spietatamente, secondo il suo stile, i due protagonisti della vicenda dal loro primo incontro al teatro La Fenice a Venezia, durante uno spettacolo lirico che dà luogo a una manifestazione contro gli austriaci da parte dei patrioti, fino alla casa di Verona quando il disertore Franz scaccia la contessa Livia mettendola al di sotto della prostituta con cui vive. A questi due esseri, espressione di un mondo tanto raffinato quanto corrotto (un ambiente, si badi, e non una classe sociale) sui quali incombe sempre chiarissimo il giudizio morale del regista, si contrappongono, nel film, i patrioti che scontano con l'esilio e con la vita la loro aspirazione alla libertà e dei quali è significativo rappresentante il Marchese Ussoni, cugino della contessa Serpieri.

Personaggi tipici, dunque, in una condizione tipica: la dialettica vera del film non è nella storia apparente di Franz e di Livia ma in questo loro perdersi, in un periodo critico, mentre qualcosa muore definitivamente e un mondo nuovo nasce vigoroso, pur nelle contraddizioni del travaglio, perfettamente puntualizzate dal Visconti nel contrasto tra i patrioti e l'esercito regolare e nel caos delle retrovie di Custoza.

Tutto ciò è reso nel film, che è a colori, con una forma figurativa di altissimo livello. Qui il vigilato gusto del Visconti non dà nel preziosismo o nel formalismo fine a se stessi, ma in esso e per esso si esprime il dramma, trova la sua forma il sentimento fondamentale che regge tutte le immagini

e dà loro perfetta coerenza e unità. Nel taglio delle inquadrature, nell'impiego dei colori lo spettatore trova quell'emozione estetica, che non è mera piacevolezza, ma rappresentazione di un contenuto umano, profondo. Ai toni e semitoni morbidi e raffinati che sottolineano le scene d'amore fra i due protagonisti, si contrappongono i colori squillanti delle scene della battaglia di Custoza, vista esclusivamente dalle retrovie, in cui si mescolano il fragore delle armi e il lavoro dei contadini, e quelli cupi e profondi delle scene drammatiche. Tra sentimento e colore la sintonia è perfetta. Si vede la scena con cui si apre il film. La ricchezza de La Fenice con le bianche divise degli ufficiali austriaci e le pallide scollature delle dame ingioiellate e inguainate nei loro cangianti abiti da sera, ritmata nei piani, ora a dettaglio ora amplissimi, sulla musica del Trovatore e poi l'improvviso grido di volantini bianchi, rossi e verdi che i patrioti lanciano dal loggione: il trafferuglio che ne segue mentre la pioggia dei foglietti vivacemente colorati continua. Un brano che dà subito l'atmosfera del film, gli elementi del dramma, di fronte al quale chiedersi, come taluno ha fatto, per quale ragione non sia subito intervenuta la polizia, significa non aver compreso il linguaggio con cui il regista si esprime.

Non è possibile in una rapida cronaca analizzare quest'opera in ogni suo valore tanto essa è densa e compatta, e, in un certo senso anche sconcertante per lo stile narrativo che il Visconti impone. Ma non si può non sottolineare come ai tre grandi momenti dell'azione drammatica (la parabola del rapporto tra i due protagonisti) corrispondano tre ambienti distinti: Venezia, la Villa Valmarana in campagna, la casa di Franz a Verona. Tre ambienti distinti di cui il Visconti ha reso a perfezione lo spirito e che aderiscono perfettamente alle diverse situazioni. Nell'incanto della città sulla laguna nasce l'amore fra i due; nella fastosa opulenza della Villa Valmarana si rivela la morbosa passione di lei e prende corpo il cinico calcolo di lui; nella cupa casa di Verona esplode il dramma finale che li perde definitivamente. Pur rispettando i diversi ambienti nei loro valori Visconti ha saputo metterli al servizio del dramma, fonderli con esso, farli diventare degli indispensabili elementi di espressione.

Questa eccezionale forza figuratva del film supera talune deficienze di racconto, alcuni sbandamenti nella recitazione degli attori. Ma il volto della Valli, disfatta, nell'ultima grande scena non potrà tanto facilmente essere dimenticato, come il giuoco cinico e sottile di Granger nella Villa Valmarana. Nuocciono ancora al film talune insistenze e qualche intellettualistico compiacimento; nuocciono sopratutto qua e là i dialoghi che non hanno l'immediatezza propria del cinema.

Il Visconti, con un piccolo sforzo e senza rinunziare alle sue esigenze artistiche, poteva rendere il film più popolare: finalità che deve sempre

essere presente a chi si serve di questo mezzo per esprimere il proprio mondo.

Di rado s'è veduto un così efficace impiego del colore: dietro di esso si avverte un'esperienza figurativa, ma quadro per quadro non è riconoscibile l'influenza di nessun pittore. C'è una fusione, insomma, e non un album di opere figurative.

Ottimi i costumi e impiegato con grande efficacia il commento musicale.

Shakespeare non ha bisogno di difese ci ha avvertito quella critica incondizionatamente fautrice di *Giulietta e Romeo*, in rivalità con *Senso*, quella critica che, però, ha sentito il bisogno, come dicevo, di difendere Castellani. Il quale, come va detto subito, al di là dell'atmosfera che gli è stata creata attorno, ha fatto un film di grandissimo pregio di cui accanto ai difetti si possono enumerare moltissime ed eccellenti qualità: una tecnica sapiente della ripresa; una colonna sonora e per quanto riguarda i rumori e per quello che concerne l'elaborazione musicale, dovuta all'intelligenza e alla sensibilità di Roman Vlad, che si può dire perfetta; un impiego squisito del colore; un bel movimento delle scene di massa; una recitazione corretta. Quello che manca al film è l'unità espressiva, la commozione, la poesia.

Castellani non ha voluto darci un'interpretazione della tragedia di Shakespeare, ma servirsi del testo poetico come semplice materiale per realizzare un suo film sulla storia patetica e drammatica dei due celebri amanti di Verona. Infatti ha modificato, interpolato, posposto le scene a suo piacimento. Ha ritoccato i dialoghi, togliendo battute e parole, sostituendole. Da questo punto di vista il risultato non lo si può valutare, cioè io non posso valutarlo, in quanto il film è stato proiettato in edizione inglese e sulla bocca dei protagonisti questa lingua non suona limpida come avveniva per Lesly Howard.

Una simile posizione di Castellani era più che legittima, ma nel ridurre il testo di Shakespeare alle dimensioni di *Due soldi di speranza* (il racconto dell'amore contrastato di due giovani portato sul piano di una semplice e quotidiana realtà poetica) bisognava che egli fosse riuscito a far dimenticare al pubblico Shakespeare in modo che non si dovessero o potessero stabilire confronti, dai quali, certo il suo film non poteva avere che danno. Seguire lo schema della tragedia shakespeariana, ripeterne le scene più celebri (come il famoso colloquio del balcone), usarne in gran parte i dialoghi e volere, poi, che lo spettatore non si rifaccia all'immortale tragedia è pretesa davvero un po' ardita. L'ombra dei due protagonisti del più grande incanto amoroso che l'arte ci abbia mai dato non poteva non incombere sulla vicenda sentimentale dei due giovani Giulietta Capuleti e Romeo Montecchi in quel di Verona.

Mi sembra che il vizio del film sia tutto qui, in questo voler trascrivere in termini veristici, quasi, (di realismo non si può parlare perchè manca e il Castellani, del resto, non si era proposto una interpretazione storica di quella società) una vicenda e dei personaggi immortalati dall'altissima poesia di Shakespeare. La sig.na Susan Shentall fa certamente del suo meglio e Castellani, con la sua straordinaria abilità, l'ha diretta in modo esemplare: ma l'amore di Giulietta sul suo viso si è spento e non ha acquistato in *verità* quello che ha perso in grandezza.

Postosi sul piano di un'esatta ambientazione e ricostruzione storica, avendo rinunciato ai diritti della poesia (quei diritti che Shakespeare, appunto, si prendeva) il Castellani doveva almeno rimanere fedele a questo assunto. Ma il sottile miscuglio architettonico, avvertibile anche da chi non riconosce esattamente i differenti spicchi di città italiane messi insieme; le contraddizioni figurative per cui nel quattrocento si vedono affreschi di quell'epoca, screpolati e impalliditi dal tempo come oggi li vediamo; i richiami, ben distinti nei singoli quadri, a grandi pittori come Lippi, Piero della Francesca e Botticelli; la frizione esistente fra gli interni, dove poteva dominare di più la volontà del regista, e gli esterni; tutto ciò non ha contribuito a raggiungere il fine che il Castellani si riprometteva. Aggiungasi che, avendo voluto fare del cinema e non del teatro, mettendo con più umiltà la macchina al servizio del testo, il regista ha trasportato all'aria aperta i monologhi, che sono tipica espressione delle convenzioni teatrali.

Detto questo e rilevato come il film sia più il risultato di un'intelligenza viva, una sensibilità raffinata e un magistrale mestiere, che di un'ispirazione unitaria, di un sentimento profondo e una chiarezza di idee, va riconosciuto che in esso vi sono scene assai belle come quella del matrimonio e del ballo e che sul piano del *buon gusto*, che non è quello dell'arte, non ha mai slittamenti.

Tutto insieme un film che, per la bellezza illustrativa delle immagini, la bontà della musica, l'eleganza dei costumi, la fluidità del racconto, si sfoglia con piacevolezza come un album ricco e dignitoso.

La prima parte di *On the waterfront* (Fronte del porto) di Elia Kazan con Marlon Brando è il pezzo più pregevole di cinema che si sia visto a Venezia. Il film narra la storia di un ex pugile, legato a una banda di *gangsters* che taglieggia gli scaricatori del porto di New York sopprimendo spietatamente quelli che tentano di ribellarsi. Il protagonista, venendosi a trovare coinvolto nell'assasinio di un compagno e innamorandosi in seguito della sorella dell'ucciso, riacquista pian piano coscienza e, mettendosi alla testa dei lavoratori, finisce per liberarli dalla pericolosa banda.

Tutta la prima parte è condotta in maniera mirabile e con un sen-

timento profondo che trova la sua espressione in scene di un rilievo e un'umanità precisa. Il risvegliarsi della coscienza dell'ex pugile, dopo l'assassinio, il nascere del suo amore per la sorella del morto, sono momenti di vera poesia. E ciò è dovuto non solo all'arte di Kazan, ma anche a quella di Marlon Brando e della giovane attrice Eve Marie Saint. Se sul volto di Giulietta avessimo visto la luce del sentimento che si scorge su quello di questa fanciulla, Castellani avrebbe colto nel segno. Il rapporto tra l'ex pugile e la ragazza del popolo (siamo su un piano, come si vede, di realtà quotidiana) è ricco, complesso delicato nello stesso tempo. Kazan, nel cinema, ha l'arte delle sfumature: un'arte rara per una forma la cui caratteristica è quasi sempre la tinta unica. Tutto è in lui calcolato: il più piccolo gesto, la sfumatura di un sorriso, uno sguardo di sfuggita, ma tutto è così spontaneo, apparentemente s'intende, così espressivo che la recitazione degli attori diventa un discorso chiarissimo, pieno di sottigliezze, rivelatore dei moti più profondi dell'animo.

I personaggi di Kazan, quando il regista rimane fedele al suo sentimento e non li sforza ad esprimere confuse ideologie, sono veramente uomini vivi. Egli ha il gran dono di riuscire, attraverso la macchina da presa, a scavare le più riposte psicologie; ma ha il dono di renderle con una semplificazione straordinaria e pur tuttavia con una verità che ha la forza dell'arte.

Se il film avesse svolto il filo su cui è tesa la prima parte, nella quale anche è descritto con vigore l'ambiente dei portuali, Kazan ci avrebbe certamente dato l'opera migliore della Mostra. Purtroppo la materia, per un regista americano, era assai scottante: la condizione dei lavoratori nel porto di New York, l'azione dei sidacati e quella delle autorità, le cause dell'infierire del *gangsterismo*. Kazan ha risolto il problema introducendo la figura di un prete, che se inizialmente è credibile, in un secondo tempo diviene falsa e fastidiosa. Attraverso il prete e le sue prediche il film prende nella seconda parte uno sgradevole tono simbolistico di cui sono tipico esempio il sacerdote alzato verso il cielo dalla *grue* e la scena finale in cui Marlon Brando, sanguinante dalle percosse ricevute, muove verso il riscatto completo, quasi cadendo a ogni passo, come Gesù sul Calvario. Il compromesso e la confusione ideologica, l'insincerità del regista si avvertono in questo cadere della forma e con essa del film.

In *Sansho Dayu* (L'intendente Sansho) i giapponesi raccontano una storia del XI secolo, una di quelle storie terribili e barbariche nei quali essi sanno trovare accenti di vera poesia. Il film è di Mizoguchi e, se ripete un po' la tematica e i modi di altre opere, fa certamente spicco per l'ampiezza e la solennità del racconto, affidata a immagini preziose e a un ritmo lento, per il senso umano, profondo, che lo domina, per la serietà e la moralità dell'impegno. Al centro è la difesa e la rivendicazione della dignità

umana, la condanna del dominio dell'uomo sull'uomo, l'invito alla giustizia e alla fraternità. Dai secoli remoti della loro storia i giapponesi sanno trarre una voce validissima ancor oggi, sanno dire una parola umana, trasmettere veramente un messaggio che ha ancora la sua attualità.

Questo panorama dei film presentati dai vari paesi a Venezia induce a malinconiche considerazioni. Il basso livello artistico corrisponde a una assoluta mancanza di idee a cui si vuol supplire con la più esteriore truculenza, la sgargiante girandola del technicolor e le sorprese dello schermo gigante. Non più di cinque film in tutto avevano i requisiti per essere proiettati ad una Mostra d'arte.

Lasciando da parte gli altri paesi, dei quali si salvano solo il Giappone, che ha dimostrato di avere una cinematografia efficiente e vitale, e in parte gli Stati Uniti per merito di un produttore indipendente, è doveroso per noi italiani riconoscere che siamo in piena decadenza per esserci distaccati da quei temi e da quei modi, espressivi della nostra cinematografia nazionale: voglio dire per aver rinnegato il neorealismo, anziché svolgerlo e approfondirlo.

Soltanto *Senso* di Visconti rappresenta un serio impegno per *girare l'ostacolo* e portare su un nuovo piano le esperienze neorealistiche: il notevole risultato artistico non apre, però, alcuna strada al nostro cinema. Siamo di fronte a uno spettacolo intelligente, raffinato, sostenuto da una precisa coscienza morale, ma pur tuttavia avvertiamo la carenza di quel linguaggio autonomo del film che è stata l'intuizione più profonda del neorealismo e che sorgeva dal bisogno di prendere posizione rispetto ai problemi più vivi e concreti dell'attuale realtà italiana.

Per il resto, da questo punto di vista, ben poco c'è da dire, per cui vale spendere due parole, invece, sul funzionamento e l'organizzazione della Mostra.

Cominciamo con l'assegnazione dei premi, in quanto rappresenta il fatto conclusivo saliente, quel giudizio obiettivo, sicuro e motivato che dovrebbe accreditarla presso gli artisti, i critici e il grande pubblico. Ebbene la Giuria ha dato prova di mancanza di obiettività, scarsa discriminazione critica e conseguente incapacità di motivare seriamente i propri giudizi.

Nessuno, si badi, pretende l'infallibilità, tanto più che in materia artistica vi è sempre un margine in cui giuocano il gusto e la sensibilità personali, che tra due o più opere d'arte possono far spostare le diverse preferenze, ma la capacità di distinguere tra il bello e il brutto, tra la espressione artistica e la macchinosità spettacolare, tra il luogo comune e l'estro originale, questa sì si ha diritto di chiederla. Le indicazioni di una Giuria d'una Mostra d'arte, poi, specialmente nel campo del cinema dove

trionfa il commercialismo e la banalità, dovrebbero essere tali da non ingenerare equivoci scambiando per poesia conati pseudointellettuali.

L'assegnazione del Leone d'oro di San Marco a *Giulietta e Romeo* di Castellani è il primo, patente errore. E qui non si vogliono mettere in causa i meriti del film, che sono molti, ma di natura tecnica, produttiva, non certo poetica, come del resto, afferma inconsciamente la stessa buffa motivazione della Giuria: « Per l'eccellenza d'una regía che ha saputo risolvere molteplici problemi di trasposizione particolarmente ardui, dominando un imponente complesso di elementi artistici e tecnici, in un perfetto esempio di collaborazione internazionale ». Motivazione che potrebbe essere legittima per conferire la medaglia d'oro a un generale della NATO, ma non certo a un'artista, e che non resta nella storia della Mostra come « un perfetto esempio di collaborazione internazionale ».

La stessa Giuria, a proposito del film giapponese *L'intendente Sansho*, cui è stato attribuito uno dei quattro Leoni d'argento ha parlato di « nobiltà di un alto messaggio morale espresso con animo d'artista » dichiarazione che, a parte la genericità di quell'*animo*, rappresenta senza dubbio un riconscimento di valori assai più alti di quelli di *Giulietta e Romeo.*

Il mio giudizio su *La strada* di Fellini è nettamente negativo: non credo che si dovesse incoraggiare con un premio un giovane di indiscusso talento a proseguire su una così cattiva strada e anteporre questo film italiano ad altri stranieri che, comunque, meritavano di più un riconoscimento. La Giuria evidentemente è caduta in un equivoco pensando di premiare delle buone intenzioni, come in fondo ha chiaramente detto definendo il film « l'interessante tentativo di un giovane che è stato anche l'ideatore del suo film, con il quale ha confermato le sue doti di sensibilità e indipendenza ». Trascurando il fatto che i tentativi mancati, di giovani o vecchi, in arte non contano, troppo scarsi appaiono i meriti del film per attribuirgli un Leone d'argento, anche facendo proprio il giudizio della Giuria. Quale regista che si rispetti non è, infatti, l'*ideatore*, almeno, del suo film? E cosa vuol significare quell'affermazione di indipendenza? Da chi?

Altro grave errore è stato attribuire la Coppa per la migliore interpretazione maschile a Jean Gabin (attore rispettabilissimo, ma che al tramonto della sua carriera ripete con una certa stanchezza la formula che lo rese celebre) quando fra tutti gli attori faceva spicco e di gran lunga Marlon Brando, di mezzi e doti eccezionali, con una interpretazione del protagonista di *Waterfront* veramente perfetta, specie nella prima parte del film, che gli offriva da esprimere sentimenti profondi e autentici.

E perché non assegnare la Coppa per l'attrice a Eva Marie Saint, quando la stessa Giuria nella motivazione con cui ha attribuito il Leone

d'argento al film di Kazan sottolinea, a proposito della giovane attrice americana, la « stupenda interpretazione »?

A queste obiezioni si risponde che un riconoscimento al cinema francese doveva pur essere dato e che per *Waterfront* tre premi erano troppi. Risposta dalla quale è dato rilevare come più che i valori artistici abbiano influito sul verdetto della Giuria considerazioni di opportunità e di convenienza di vario genere.

Non altrimenti si spiega l'assegnazione del premio speciale al complesso degli interpreti del film americano *Executive suite*, un film ridicolo che si avvale ai fini della casseta di un *cast* di grandi attori i quali non han potuto far nulla di meglio che offrire la risonanza dei loro nomi.

Non altrimenti si spiega lo scandalo costituito dalla esclusione fra i premiati di *Senso*, che, comunque possa essere il giudizio particolare, era insieme ai giapponesi e a *Waterfront* fra i pochissimi film che raggiungevano un livello artistico. Ammetto anche che il film di Visconti per la materia ingrata e il preciso giudizio di condanna di taluni ambienti corrotti, potesse dispiacere ad anime *sensibili*, ammetto che vi siano difetti di narrazione e di dettaglio (ma quale tra quelli presentati quest'anno a Venezia non ne aveva e di più gravi?), ma stento a credere che sia stata soltanto cecità artistica a riservargli un simile trattamento da parte della Giuria, tanto più che il film era stato accolto calorosamente dal pubblico e dalla critica. (A questo proposito, perché ritornare su una giusta disposizione che impediva ai membri della Giuria di esercitare contemporaneamente la critica? Se lo facessero tutti, forse la cosa potrebbe ancora andare e costituirebbe una garanzia per il giudizio finale, ma è inopportuno che siano solo uno o due quando nel verbale per l'assegnazione dei premi non si fa nemmeno cenno all'opinione della minoranza).

Come si vede i membri della Giuria hanno dato un valido contributo alla decadenza della Mostra (e non importa stabilire le singole responsabiltà) causata anche dal modo con cui, secondo il regolamento attuale, avviene la selezione dei film, modo che ho già illustrato e su cui non conviene ripetersi e che esclude un rigoroso esame artistico da parte della Mostra stessa. Così quest'anno su ventisette film in concorso almeno venti non avevano i requisiti per essere ammessi a una manifestazione d'arte e certo quindici il pubblico non sarebbe andato a vederli neppure nei cinema di periferia.

Non si dice nulla di inesatto affermando che la produzione internazionale (tenuto conto anche del possibile intervento dei paesi oltre cortina — e dopo l'accantonamento dell'accordo cinematografico sottoscritto a Mosca è chiaro da quale parte siano gli artefici di questa muraglia di ferro —) avrebbe potuto offrire almeno sedici film di interesse artistico e culturale, quanti ne bastavano, cioè, per lo svolgimento della Mostra,

rinunciando magari alla serale sevizia di proiettare due film insieme a un pubblico stordito dalla noia e dal sonno. Non si dice nulla di peregrino constatando che le due cause principali di decadenza della manifestazione veneziana sono, da anni, l'inefficienza della Giuria e la mancanza di selezione dei film ammessi in concorso.

Per raddrizzare le cose occorre alla Mostra (che c'è da augurarsi resti annuale, differenziandosi sul piano artistico dalle altre consimili manifestazioni) piena indipendenza non solo dal Governo e dalla burocrazia, ma anche dalla Federazione dei produttori: cioè dagli interessi politici ed economici, così apertamente in contrasto con quelli estetici.

Solo tornando ad essere un'iniziativa *veneziana*, la Mostra potrà liberarsi dal provincialismo che la soffoca e divenire effettivamente internazionale: Venezia ha una tradizione e un prestigio da salvaguardare, di cui tutti i suoi cittadini si rendono conto, perchè sanno che il loro campanile è un faro e non il braccio di un compasso che segna con la sua ombra il cerchio di una vita ristretta. E se ne è avuta la prova quest'anno nei riguardi dell'organizzazione: il nuovo direttore, che solo di questa parte ha potuto in concreto occuparsi, ha portato un tono di semplicità e gentilezza accogliente, nei confronti di tutti gli intervenuti, mitigando col suo garbo veneziano molte reazioni più che naturali. Il Palazzo del cinema non è una caserma nè un Ministero, nonostante la sua architettura, ma un centro in cui sul piano dell'arte devono ritrovarsi uniti uomini di ogni nazionalità, di ogni credo politico, proprio come quotidianamente avviene in Piazza San Marco.

Luigi Chiarini

P.S. *Nel prossimo numero pubblicheremo le più importanti critiche inglesi su* Giulietta e Romeo, *presentato in questi giorni a Londra. A parte il loro interesse in quanto si aggiungono al materiale già da noi pubblicato sui rapporti tra Shakespeare e il cinema, esse vengono a convalidare il giudizio della critica più seria sull'opera di Castellani e mostrano in quale grosso equivoco sia caduta la Giuria di Venezia con l'assegnazione del Leone d'oro, e più ancora con la motivazione che lo ha accompagnato.*

La rassegna retrospettiva del cinema muto tedesco

Giusta l'affermazione di L. H. Eisner che il cinema muto tedesco non può essere ridotto al solo comun denominatore « espressionista » ma che una molteplicità d'influenze lo ha arricchito nel suo periodo più alto, la frammentarietà di cui si può accusare la serie delle retrospettive presentate alla XV Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia, non ha tuttavia diminuito l'interesse verso film che altrimenti difficilmente potrebbero essere conosciuti in Italia. E le proiezioni ci hanno dato anche la misura per l'approfondimento di problemi culturali più vasti, quando l'espressionismo cinematografico trova rispondenze assolute nelle teorie drammatiche o letterarie allora in voga, quando rapporti più o meno evidenti legano il cinema al teatro, o quando tendenze ed atteggiamenti diversi corrono parallelamente o si confondono nella complessa realtà delle multiformi espressioni artistiche, tutte comunque radicate a comuni avvenimenti, nate dalle stesse esigenze e dalle stesse possibilità che la società del tempo offriva.

Se « Carmen » (1918) di E. Lubitsch si allontana dalla congeniale aderenza del regista per un genere di spettacolo — l'operetta, la commedia — a cui sempre fu fedele, perché, ad eccezion fatta dall'interessante interpretazione di P. Negri, il frammento presentato a Venezia si circoscrive troppo ancora negli schemi inutili del « feuilleton » cinematografico, di una produzione commerciale corrente, « Die Puppe » (1919) dello stesso regista offre già la misura del suo estro brillante, di una invenzione scherzosa ed originale. I finti cavalli che parlano al cocchiere o che stanchi si siedono, le bizze di uno smaliziato piccolo aiutante, uno svagato e stravagante costruttore di bambole, un ingenuo e bambolesco nipote di un ricco nobile e la « bambola di carne » birichina ed astuta, propongono tutti le caratteristiche ed i motivi che man mano si svilupperanno nell'opera di E. Lubitsch: una sceneggiatura accorta, seppur qua e là ingenua (ma non troppo anche oggi, basti ricordare la brillante trovata, in chiave

satirica, dei fratacchioni corcontenti), sorregge una narrazione cinematografica spedita e coerente senza noiose sbavature e lungaggini.

Nei limiti di un romanticismo di maniera che trovava la sua espressione cinematografica in casi avventurosi impossibili, e di una recitazione, malgrado la presenza di P. Wegener, che riproponeva gli schemi più teatralmente banali del «film d'art», «Der Student von Prag» (1913) di Stellan Rye simboleggia — come attentamente annota S. Kracauer — un particolare tipo di sdoppiamento della peronalità. E' quell'anima demoniaca che, celata nella natura romantica e quindi barocca e quindi gotica di tutta l'arte tedesca, si manifesta di volta in volta nell'inquietitudine, nel rovello logorante di singolari e psicologicamente complesse personalità. Ancora, se ne avrebbe con questa occasione lo spunto ed i motivi per ricercarne il senso e definirne i valori, «Der Student von Prag» segna l'incontro tra una esperienza acquisita profondamente fino allora qual'era la danese, rappresentata dall'apporto del produttore e regista Stellan Rye, con i tentativi che allora potevano apparire — e lo erano — ancora incerti del cinema tedesco. E d'altra parte il film esprimeva quei sotterranei fermenti, all'epoca, ammonitori ed interpreti dei profondi rivolgimenti che dovevano sconvolgere la società ed il volto della Germania. Forse poteva sembrare allora arditezza formale la separazione dello studente Baldwin dalla sua immagine ad opera del mago Scapinelli, ma altrimenti significativo per noi è piuttosto che l'azione esterna del personaggio voglia essere soltanto la proiezione dei suoi sentimenti e dei suoi spasimi interiori, in un mondo senza dimensoni reali; è l'ombra che agisce per lo studente, e quando Baldwin vuole ucciderla, uccide se stesso. Entriamo già a questo modo in un'atmosfera irreale ed esasperata, in cui personaggi artisticamente ambiziosi, che hanno pure vita nelle opere di uno Strindberg come di un Wedekind o di un Sorge, gridano le loro torbide passioni, magari travolti e soggiogati dal mito della sessualità; a poco a poco prende forma l'urlo di rivolta dell'espressionismo.

La guerra segna la fine di ogni illusione; e il fallimento di una rivoluzione politica soffocata al suo nascere sottolinea la forza inesorabile di una crisi, di una decadenza di vasti strati sociali che tuttavia nella loro rovina trascinano ogni tentativo, politico od artistico, che era sorto in opposizione: l'espressionismo trova il suo significato in questa particolare condizione umana della società tedesca. Gli autori accanto alle loro opere cercano la sistemazione delle nuove idee: da H. Bahr a K. Edschmid attraverso Schopenhauer e Bergson, Hartmann ed Husserl, Nietzsche e Spengler. Quando H. Bahr affermava che «L'espressionismo traccia le orme dell'Ignoto in noi dal quale attendiamo la salvezza, i segni dello spirito incatenato che vuol uscire di prigione, il grido di allarme di tutte le anime inquiete» (H. Bahr: Espressionismo - Milano, 1945; pg. 87), sotto-

lineava il tentativo comune di penetrare l'uomo, attraverso la sua materia di raggiungere la sua essenza; lo spirito deve rirovare la sua indipendenza nei confronti del corpo, lo spirito che dà il tono agli accadimenti dell'anima al di là dei calcoli mediocri dell'intelletto, attento alle forze dell'inconscio: l'uomo inteso dunque più come istinto vitale che come attore nella storia, anche asociale forse, ma solo nel senso di ribelle alla società in cui vive. Ecco la lotta continua, sul palcoscenico e sullo schermo, degli uomini nuovi contro i tiranni: il padre, la famiglia, i borghesi benpensanti, l'organizzazione sociale, il fato inesorabile.

In questi termini « Der müde Tod » (1921) di F. Lang rimane uno degli esempi primi e maggiormente indicativi. Gli elementi della vicenda, la fanciulla che tenta invano di strappare alla morte il suo amato e potrà congiungersi nuovamente a lui solo appunto al di là della morte, rientrano esattamente negli schemi precedenti; come i tre episodi che il fato mostra alla fanciulla, senza dubbio la parte più debole nella struttura generale del film, ripropongono temi, almeno per l'ambiente e l'epoca in cui si svolge l'azione, piuttosto frequenti nel cinema e nel teatro espressionisti: un Oriente di maniera, Cina o Arabia, un Rinascimento cupo e violento di delitti e di sangue. E « Das Wachsfigurenkabinett » (1924) di P. Leni ne è l'esempio più vicino: un confronto approfondito dei due film ci porterebbe all'analisi interessante della struttura dei singoli episodi (Rinascimento - Ivan il Terribile, ad esempio) e dell'esteriorità formali non sempre aderenti alla materia trattata. E' il gusto, tutto tedesco del resto, dello spettacolo fine a se stesso, che parte fondamentale ebbe, secondo la lezione di M. Reinhardt e — a parabola compiuta — di E. Piscator, nello spettacolo espressionista; tuttavia F. Lang resta forse unico ad aver saputo veramente e validamene comporre un'architettura di forme e di luci, con lo apporto originale di un H. Warm, di un W. Roehrig, che cinematograficamente potesse elevarsi a compiutezza artistica. Ma un problema rimane aperto, i rapporti intercorrenti tra cinema e teatro espressionisti sulla base degli sviluppi e delle trasformazioni della scenografia, sulla scorta ad esempio degli studi iniziati da G. Viazzi, B. Baldini, L. H. Eisner, e nell'altro campo da A. Spaini, V. Pandolfi; come non andrebbe trascurato l'approfondimento dello studio dei rapporti scenografici, a cui accenna L. H. Eisner, tra i singoli film, primi il « Caligari » di R. Wiene e « Der müde Tod » di F. Lang, dove appunto le strutture scopertamente teatrali ma altresì altamente indicative del primo si mutano in valori cinematografici nelle atmosfere esatte della prima parte del film di Lang.

B. Balàsz dice: « Espressione, non significa altro che questo: ogni sentimento che si rispecchia su di un volto è visibile; visibile in quel dato modo perchè muta la condizione normale del volto, lo toglie dalla posizione di riposo. Quanto più forte è il sentimento, tanto più alterato

sarà il volto... Per gli espressionisti, ciò che conta è soltanto l'espressione (manifesazione fisica dell'anima, dello spirito) ». (B. Balàsz: Il film - Torino, 1952; pg. 118). E' evidentemente questo il modo più sintetico ed esatto per definire la funzione espressiva scenica dell'espressionismo, quando al declino, perduta la sua ansia di novità e di violenza, lo spettacolo aumentava la ridondante complessità di elementi esteriori. Sulla scene infatti il dramma espressionista agli inizi aveva cercato il suo modo di essere nello « spazio astratto », alla cui monotona semplicità s'erano man mano sostituite invenzioni scenografiche più complesse; tale complessità poi era passata nel testo drammatico, ridotto a pretesto, traccia per quel gigantesco balletto che diventava lo spettacolo scenico. D'altra parte intenzionalmente, il teatro cercava nella parola e nell'azione scenica un nuovo rigore, e la fredda obbiettività giornalistica, come volevano gli autori, aveva nelle brutture peggiori dell'umanità le nuove formule per le opere ad esempio di A. Bronnen, pur ricorrendo alle regole della messinscena di E. Piscator.

La vera dimensione cinematografica dello stile espressionista, che aveva seguito in parte questo sviluppo dalle soluzioni teatrali del « Caligari » all'atmosfera originale e valida di « Der müde Tod », trova conferma in « Orlacs Haende » (1925) di R. Wiene; soltanto i dati esteriori, le luci radenti e dall'alto per creare violenti contrasti di bianchi e neri, una recitazione urlata proprio per esprimere nel modo più elementare e più facile sentimenti terribili (l'interpretazione di C. Veidt in questo caso fa testo), interni semplici e stilizzati quanto funzionali esteriormente nella composizione dell'inquadratura, potevano validamente sostenere un soggetto alla Grand-Guignol: un pianista in un incidente è ferito gravemente alle mani, succube di un delinquente è da lui ricattato per un assassinio non commesso, perché costui gli fa credere che per curarlo il medico ha sostituito le mani del pianista con le sue e quindi involontariamente ha commesso il delitto, compiuto invece dal delinquente stesso. Ma la lezione dell'espressionismo quanto più trova la sua valida manifestazione nella compiutezza formale di uno stile, tanto meno si vale di un contenuto originale che prima altrimenti aveva risolto moti e stati d'animo; problemi di crisi, vicende d'angoscia, miti crollati.

E queste formule stilistiche conservano certa validità anche quando un nuovo indirizzo, il « Kammerspiel », corre parallelo nel cinema tedesco. Così in « Der letzte Mann » (1924) di F. W. Murnau elementi diversi si incontrano: i valori che assumono la hall dell'albergo, le scale, le porte, come la divisa o le povere abitazioni di periferia, nell'accezione generale del simbolo, rivelano un'impostazione non nuova, come il significato di tutti i personaggi in funzione di quello principale (i camerieri ad esempio, i servi d'albergo, uomini senza volto che ricordano le figure in blu, i signori in nero, il primo, il secondo operaio del teatro di G. Kaiser), ma altresì si

fondono nella ricerca labile che il film sottintende di una più sicura e quotidiana realtà. Uomini e simboli cadono, F. W. Murnau può riecheggiare alla lontana il mondo, se non la tragedia del « Kanzlist Krehler » di G. Kaiser: l'espressionismo si apre alla « Neue Sachlickeit ».

Con « Berlin, Symphonie einer Grosstadt » (1927) di W. Ruttmann la strada che, come acutamente hanno sottolineato S. Kracauer e L.H. Eisner, era stata uno dei leit-motiv dell'espressionismo, diventa espediente banale per un saggio attento e formalisticamente perfetto nella ricerca dell'angolazione di ripresa e di montaggio; nulla di più, perché il contenuto — la vita di Berlino durante un giorno qualunque — è uno specchio fedele dell'indifferenza che il regista ha verso gli uomini e gli avvenimenti di quel momento, la Germania di Weimar pochissimi anni prima del nazismo. Non più la rivolta urlata dell'espressionismo, ma i giuochi formali che l'astrattismo proponeva: un modo di fuga dalle realtà, proprio quando questa realtà si voleva documentare. Non inutile allora proporre il confronto (la analisi ancora però ci porterebbe troppo lontano), tenendo presente l'epoca di ogni film e soprattutto il successivo modificarsi della visione dei singoli registi, tra i numeri (dal 1922) di Kino Pravda di D. Vertov, « Ballet mecanique » (1924) di F. Leger, « Entr'acte » (1924) di R. Clair, « Rien que les heures » (1926) di A. Cavalcanti, il film di W. Rutmann, « Vormittags-Spuk » (1928) di H. Richter, « Die Bruecke » (1928) e « Regen » (1929) di J. Jvens trascurando Bunuel e Cocteau; e considerare, nei riguardi dei francesi e tedeschi specialmente, il contributo nel più vasto significato culturale di particolari correnti artistiche nelle arti figurative: il formalismo geometrico dei cubisti e degli astrattisti, i giuochi di Kandinsky accanto alle forme letterarie e pesanti degli espressionisti, di un Nolde, di un Kokoschka, di un Beckmann, alla immediatezza viva e pungente del segno di G. Grosz.

Anche il realismo può essere una forma di evasione: una domenica di piccoli borghesi, commesse, impiegatucci, autisti in riva al lago con il grammofono, i panini, la birra, ed ecco « Menschen am Sonntag » (1930) di R. Siodmak ed E. G. Ulmer, alla cui sceneggiatura da un'idea dallo stesso Siodmak ha collaborato B. Wilder. E' un piccolo gioiello di equilibrio, magari fuori del tempo, in cui l'atmosfera talvolta impressionistica viene risolta in valori formali precisi ed aderenti (i movimenti di macchina nella descrizione dell'idillio nel bosco); la macchina si muove disinvolta e veloce, non si sofferma però a penetrare in una condizione umana anche particolare, ma attuale più che reale soltanto. Documento apprezzabile e sensibile, tuttavia « Menschen am Sonntag » fa sentire forse troppo una ormai manifesta decadenza: il cinema tedesco avrà d'allora in poi ancora qualcosa da dire con G. W. Pabst, S. Th. Dudow, F. Lang, J. von Sternberg, ma per poco tempo.

Ovviamente in quanto abbiamo detto su questi film tedeschi presentati a Venezia manca una rigorosa impostazione critica; abbiamo preferito, con l'informazione, proporre quei problemi, ad altri il giudicare della loro validità, sollevati nei riguardi di queste opere, come contributo ad un approfondimento più largo, in film degni di rilievo, dei rapporti tra il mondo particolare di allora ed i suoi problemi, i tentativi di cultura e l'espressione cinematografica.

Giuseppe Vetrano

NOTE

Barrault: Baptiste più Scapin

Il problema dei rapporti fra teatro e cinema, aperto più o meno dal momento stesso della nascita di quella che Ricciotto Canudo chiamò la « settima arte », è sulla via di venire risolto si può dire soltanto da pochissimi anni, attraverso quel contributo critico di valido significato — fra cui primeggiano le opere dell'Aristarco — che, in questo senso particolare, risulta uno dei meriti maggiori del movimento di « revisione ».

Il bisogno impellente di una chiarificazione in merito che fosse il più possibile precisa si sentì in modo singolare, sopratutto, all'apparire delle opere shakespeariane dell'Olivier, e anche, in questo senso, al tempo delle consimili produzioni del Welles, lavori che, certamente su piani molto diversi e per alcuni lati quasi opposti, hanno tutti comunque obbligato ad una attenta indagine.

*Poiché ad ogni modo, specialmente in seno a certe cinematografie, l'*attore *viene ad assumere un ruolo di notevole interesse, esiste tuttavia la possibilità di chiarire qualche aspetto del problema al di fuori della valutazione specifica dell'opera dell'Olivier e del Welles, e precisando, anche, dall'attività di un singolo autore. Anche se così facendo, evidentemente, non potremo che rimanere ai margini della questione, in quanto l'importanza del regista è ovviamente sempre del tutto predominante, avremo comunque la possibilità di alcune valutazioni di* costume *e di capacità e di personalità* individuali, *che potranno portare a notazioni non prive di un certo interesse.*

Per i diversi paesi, può essere un buon carattere distintivo la diversa scuola *di recitazione degli attori: notiamo, ad es., come sia carattere peculiare della cinematografia francese quella tradizione di precisa e profonda cultura teatrale cui buona parte degli interpreti è legata; interpreti che sono sempre, comunque, i più* personali *e* distintivi, *che sono legati profondamente a tutto un modo particolare, se non proprio ad un clima e ad un*

tempo precisi (come anche altri, in questo senso — fra cui ad es. il Gabin — ma essi fanno però eccezione a quei casi che affronteremo) (1).

Tre nomi, sopra tutti: il Jouvet, il Barrault, il Fresnay; e poi si possono ricordare il Dullin, il Brasseur, il Blanchard, il Desailly, il Carette, ed altri ancora: tutti uomini che, affermati saldamente sulla scena, sono venuti al cinema collateralmente, o addirittura in un secondo tempo (2). Per qualcuno, come per il Carette e forse il Fresnay, quest'ultima attività può aver quasi sopravanzato addirittura la precedente; altri — come il Jouvet fin ch'era in vita — procedono su vari piani pressoché paralleli; altri — come il Barrault — considerano ancora il teatro la loro attività principale, anche se pure nel cinema si siano collocati in primissimo piano.

Jean Louis Barrault, appunto, solo con poche straordinarie interpretazioni, è tra gli esempi migliori della nostra constatazione; ed è proprio di lui che noi parleremo, per precisare il posto che egli viene ad occupare e il grado d'importanza che gli spetta, senza con questo voler valutare, naturalmente, il significato, l'importanza, il valore degli altri, in ambedue i campi. Fra di essi, infatti, restano ancora, indubbiamente, uomini di grandi qualità e di importantissimo significato nella storia di certo teatro e di certo cinema.

Nato nel 1910, già insegnante del Collège Chaptal e studente della Scuola di Belle Arti del Louvre, fu allievo di Charles Dullin, direttore dell'Atélier, col quale recitò fino al 1935. E' di questo anno il primo tentativo di regia con Autour d'une mère — da lui stesso tratto da un racconto del Faulkner — che crollò tra i fischi di Parigi. Fu poi scritturato nel '40 da Copeau, e fu socio nel '42 della Comédie Française, dalla quale si staccò piuttosto clamorosamente nel '46 per formare con Madeleine Renaud (socia della Comédie dal '28) una sua Compagnia: la Compagnia del Teatro « Marigny ».

Per dare la misura della sua precisa personalità, è importante mettere in luce i suoi sentimenti nei riguardi del teatro, come egli senta veramente e comprenda e viva quest'arte. Bastano questi episodi per comprendere ciò: a Bologna, alla prima di gala (che era anche la prima delle recite della sua Compagnia) per l'inaugurazione di un recente Festival della Prosa, arrivò sparuto e trascurato pochissime ore prima dell'inizio; immediatamente si mise al lavoro con i carpentieri e i macchinisti e gli elettricisti, piantando chiodi, aggiustando scene (« Telle est notre Compagnie, j'allais dire ' notre famille' »); alle chiamate (ce ne furono dieci, entusiastiche, alla fine di

(1) E parleremo esclusivamente di attori uomini, per giungere direttamente allo scopo del nostro scritto.

(2) E che codesta non sia una posizione di *sufficienza* e di *vacanza*, si nota immediatamente studiando con attenzione gli sviluppi precisi della situazione. Infatti, p. es., il grado di *qualità* palesato nei due campi non è, tenuto conto della diversità delle richieste e dell'esecuzione, in livelli troppo lontani, e non rivela toni di diverso interesse e attenzione. Sarebbe il caso del Gassman, ad es., a presentarsi invece sotto tal altro diverso aspetto.

Les fausses confidences, *e undici alla fine di* Les fourberies de Scapin), *egli che della Compagnia è il regista e l'animatore, non si è mai presentato solo, e neppure al centro, con la Renaud: appariva da un lato, con un umile inchino. E agli applausi insistenti del pubblico che voleva lui solo, Barrault, con altrettanta pertinacia invitò i compagni e si confuse nel gruppo, quasi a ribadire con quell'atteggiamento la norma di Craig: « Il teatro è un tutto, e non una piattaforma di esibizionismo personale », pensiero questo, ancor più giustificato dal fatto che egli ama circondarsi di altri attori di grande valore, e non di insignificante coro. Dei ventuno componenti quella compagnia, a parte lo stesso Barrault e la Renaud, sei erano infatti attori di chiara rinomanza: Catherine Fonteney, André Brunot, Charles Mhaieu, già della Comédie Française; Régis Outin, allievo di Copeau e Jouvet; il Cervais, compagno di Barrault alla scuola di Dullin, il Bertin. E in* Occupetoi d'Amélie, *la seconda sera, si nascose nella parte di Mouilletu, in un ruolo e in una truccatura che presentavano un attore che* non era *più, certo, Barrault; e in tutto passava due volte sulla scena, e non apparì mai alle chiamate finali. E il pubblico, in verità, si mostrò piuttosto deluso; impreparato, soprattutto, di fronte a un fatto come questo che è molto più di un episodio marginale, e che, nel contempo, esula completamente da quella concezione del teatro che gli* attoroni *italiani gli danno a vedere.*

Questo annullarsi, quasi, della personalità del divo — *divo anche nel senso migliore — a favore della figura dell'interprete; questo modo di comprendere e di compenetrarsi nell'oggetto voluto, è l'elemento che forse dà la chiave migliore per capire e giustificare l'avvio di Barrault al cinema. Il suo sentimento si è sentito di aderire completamente a un'arte che richiede, appunto, tale concezione, e in cui l'attore deve essere e sentirsi unicamente* strumento, *come ogni altra* cosa, *nelle mani del regista, autore del film.*

Così per Barrault, il quale è strenuo assertore del significato e delle possibilità estetiche del film, teatro e cinema vengono ad essere assai vicini, vengono quasi ad unificarsi: e il paradosso è, come si è notato, soltanto apparente. Per Barrault il teatro è tutto un amore vissuto, un amour-passion, *direbbe Stendhal, profondamente sentito malgrado il sempre vigile presidio di una lucida intelligenza ». La vocazione teatrale — egli dice — è come una decisione continuamente ripetuta, un impegno costantemente rinnovato, e nasce da uno sconfinato amore per tutte le cose e tutti gli uomini, da un desiderio irresistibile di fusione con gli oggetti e le creature, oltre che da una spontanea tendenza a realizzare, moltiplicandola infinite volte, quella duplice natura che è in ogni essere umano e che si rivela così spesso attraverso gli occhi o attraverso la voce. Nel teatro questa duplicità essenziale si risolve in pienezza di espressione, non soltanto col ricreare la realtà, ma nella persona stessa dell'interprete, che è e deve essere contemporaneamente personaggio e attore, cioè sensibilità e sincerità sottoposte al costante con-*

trollo della volontà. Solo così, attraverso l'equilibrata fusione dell'elemento romantico, passionale, istintivo con quello intellettuale e raziocinante, l'attore, questo athlète affectif, può farsi strumento esatto per riprodurre nel miracolo della finzione scenica il divenire, cioè il colore, il movimento, il ritmo della realtà presente, in quel colore di vita che è lo scopo ultimo dell'arte drammatica, arte completa, indipendente e necessaria che impegna tutti i sensi e a tutti i sensi fa appello. Ed è questo che fornisce al teatro anche la giustificazione sociale, poiché, coll'offrire al pubblico la possibilità di scaricare le sue passioni attraverso il pathos del personaggio, la finzione scenica assume la funzione di una pulizia psicanalitica, cioè acquista quel valore catartico in cui consiste la sua eticità ». Questa, in sintesi, la concezione che Barrault ha del teatro. Orbene, mutati i termini e i rapporti, si può dire senz'altro che egli pensi analogamente nei confronti del cinema: ed è ciò che verrà provato.

I suoi primi contatti col cinema sono del 1935. Ma, tra quelli che sono oggi ormai una trentina di lavori, egli è giunto al suo film più importante, Les enfants du Paradis, nel 1944 (3): attraverso dunque un affinarsi e un'evoluzione, più che della qualità dei film interpretati (quantunque non gli siano mancati valenti registi) proprio del valore e del merito della propria recitazione, e con un progressivo approfondirsi di esperienze tecniche e pratiche. E di Les enfants du Paradis erano regista e sceneggiatore Marcel Carné e Jacques Prévert, i quali, certo non a caso, sette anni prima, nel 1937, avevano diretto proprio quello che, prima dell'opera del '44, era il film più saliente di Barrault: il Drole de drame in cui la figura del macellaicida era creata con bellissima evidenza.

Se, a questo punto, consideriamo qualche aspetto dell'importanza di codesta famosa coppia Carné-Prévert e se, più particolarmente, esaminiamo un poco la personalità cinematografica dello scrittore, non è certo per riscoprire — non sarebbe il caso — il suo significato e la sua influenza su certo cinema francese e su quello europeo di diciotto-dieci anni fa. E' piuttosto per una nuova comprensione della figura e della posizione del Prévert — comprensione assai utile al nostro studio — che, tenendo presente la sua ventina di film, è assai interessante conoscere ciò che di lui scrisse Nino

(3) Il film, nella edizione originale cui naturalmente ci riferiamo nel corso dello scritto era suddiviso nei due episodi *Boulevard du crime* e *L'homme blanc*, e durava circa tre ore e mezza. Ma scriveva *r. r.* nella recensione del film presentato al pubblico (*Amanti perduti*), su *Il Progresso d'Italia* del 16-10-'50: « Il pubblico ora vede un'opera alla quale mancanò circa un'ora e mezza di scene, passaggi, giustificazioni di situazioni. Come potrà il pubblico esprimere un giudizio, entrare nel clima, capire i personaggi, quando per conservare ciò che d'intrigo più evidente conteneva il film, i riduttori hanno tagliato tutte le pantomime di Barrault e molta di quella *vita nel teatro* che pure era la giustificazione ed il riflesso più sostanziale dell'opera? ». Ed ancora: « *Les enfants du Paradis* è senza dubbio, assieme ad *Alba tragica* (*Le jour se lève*, 1939), il più grande film di Marcel Carné ».

Frank *su* L'ecran francais (4): «*Ci si compiace, del resto molto giustamente, a stabilire delle frontiere nette fra l'arte letteraria e l'arte cinematografica. Ora il caso di Prévert è curioso: lo stile, che caratterizza i suoi scenari, è lo stesso che caratterizza la sua poesia e non esiste in lui la benché minima frontiera fra un'arte che si esprime attraverso la parola, e un'arte che si esprime attraverso l'immagine. Ci si può dunque domandare quale dei due preesista, se il Prévert poeta o il Prévert cineasta: la qual cosa costituisce un classico problema del genere di quello dell'uovo e della gallina». E, con una serie di convincenti citazioni dai «Poèmes», il Frank dimostrava poi come l'originalità del Prévert consista appunto nell'essere, al tempo stesso, un «jongleur de paroles» e un «inventeur d'images».*

Solo che quello che il Frank chiamava «compiacenza a stabilire frontiere», e «caso curioso», è ben altro: per l'uno si tratta innanzitutto di un vasto problema (che per i più attenti e preparati potrebbe anche, tuttavia, non costituir più che un'oziosa questione), e, per l'altro lato, siamo invece in presenza di una ragione intrinseca di sentimento e di espressione. Si può dire che se il cinema di Prévert è un cinema d'evasione, non privo in fondo di una decadente poesia romantica, lo scenario di Les enfants du Paradis, *portando all'estremo questo carattere, viene a «raccogliere e riassumere, con un equilibrio giustificato soltanto dalla sua stessa impostazione fittizia, i fantasmi e le maschere di una rappresentazione che esprime una intera età culturale. Esso compie il miracolo di ricuperare, far diventare materia del suo dramma, quanto di più rettorico, letterario, istrionico quella stessa età conteneva»* (5). Les enfants du Paradis «*è infatti un vasto variopinto affresco della Parigi romantica. In esso i temi si alternano con lucida elegantissima puntualità. La dialettica dell'espressione figurativa si pone come antitesi dell'espressione verbale: nel mimo Deburau muore una tradizione, e tuttavia appare un segno aurorale del non lontano avvento del cinema*».

«*Il personaggio di Baptiste si ispira alla figura di Gaspare Deburau, prodigioso mimo del* 1830 (*altri due personaggi pricipali del film esistettero veramente: quello di Frédérik Lemaitre, attore, e quello del bandito Lacenaire). La vita di Deburau fu simile nella sostanza a quella del Battista del film, vita romantica, triste, patetica, non confortata neppure dalla stima e dalla popolarità che lo circondarono: l'ammirazione di Baudelaire, Hugo, Balzac, Gautier, De Musset, Murger, Nodier, la Sand, non valse a riscaldare il cuore di questo artista ipersensibile, la cui naturale inclinazione portava alla misantropia. Egli fu veramente sommo nella sua casacca bianca dai grossi bottoni, nei suoi calzoni fluttuanti...; Jules Jianin, il più grande critico dell'epoca, lo esaltò in un volumetto,* Deburau, histoire du Théâtre à quatre

(4) NINO FRANK: «Jacques Prévert, poète», in *L'ecran français* n. 143 del 23 marzo 1948.

(5) r. r., rec. cit.

sons, *in cui era detto: — Egli ha il senso del popolo; sa di che cosa il popolo ride, cosa gli piace, cosa sia egli stesso. Non dice mai una parola in nessuna delle sue parti, ma mettetevi accanto a lui o vecchie glorie del palcoscenico, voi che avete gran fama, come sembrerete piccine! Vi sono in lui mille attori, mille volti, mille smorfie, gioia improvvisa e improvviso dolore, un sentimento che comincia non si sa come, e che finisce non si sa dove; tutto ciò non ha ormai che un nome: Deburau —*».

E quello che si dice per il personaggio si può dire dell'interprete: l'interpretazione di Barrault è perfetta (e oggi, ormai, non si può nemmeno più dire che essa sia stata facilitata dal fatto che quel personaggio è un personaggio teatrale, *poiché è già inutile mettere in evidenza la differente recitazione richiesta dal teatro e dal cinema). Occorre dire, piuttosto, che egli ha trovato qui il confluire totale di tutti i suoi elementi migliori, e che nessuno avrebbe certo saputo interpretare con più allucinante efficacia, con più purezza di atteggiamenti il mimo Pierrot dalla faccia infarinata: un uomo abbattuto e stanco, colpito da un mondo ostile, da un affollarsi su di lui di sentimenti amari e cattivi; un personaggio profondamente duro e addolorato, pieno di malinconia e di tristezza. Nel volto pallido dell'attore, nel pallido volto angoloso e affilato, la luce e il dolore giocano evocando cento fantasmi (e la donna gli si presentava « Je m'appelle Garance »), mentre, pur rifacendosi egli all'interpretazione della Commedia dell'Arte italiana, nulla era lasciato all'improvvisazione, e le parole, i gesti, i movimenti erano un esercizio continuo, in una vera danza drammatica di inquietudine e di angoscia, in una inderogabile disciplina.*

E tutto questo, non è certo, in un Barrault, un limite *di resa interpretativa, di possibilità artistiche, poiché si tratta di espressioni psicologiche necessarie, e sofferte, in un personaggio che, come abbiamo visto, non si può assolutamente vedere in diversa maniera.*

Proprio dopo Les enfants du Paradis *comincia per Barrault il periodo più importante e più valido, nel cammino del teatro. Infatti, anche se a stretto rigor di logica codesto film non è determinante nell'affermazione definitiva dell'attore, purtuttavia si può dire che esso contribuì assai a dare molta chiarificazione proprio ad un* personaggio-attore *assai importante; e costituì soprattutto la vera chiave per comprendere* tutto *Barrault.*

Abbiamo già detto come sia del 1946 *la costituzione di una sua Compagnia drammatica. Da un repertorio che comprende anche* Amleto, Elisabet d'Angleterre di Bruckner, Partage de midi *e* Soulier de Satin *di Claudel,* Process *di Kafka,* Amphitrion *di Molière, l'*Orso *di Cecov, l'*Oedipo *di Gide, il* Malatesta *di Montherlant, Barrault scelse per le sue rappresentazioni italiane* Le fausses confidences *di Marivaux,* Les fourberies de Scapin *di Molière,* Occupe-toi d'Amelie *di Feydeau,* La répétition ou l'amour puni *di*

Anouilh. (In quest'ultima opera la sua è una recitazione di impeccabile finezza, piena di grazia, di curiosità psicologica, attraverso quasi una serie di sottili artifici galanti; la pièce di Feydeau è un omaggio alla moglie, Madeleine Renaud, che ne è ottima protagonista, pur se il personaggio a lei più adatto sia quello dell'Araminte di Les fausses confidences).

Ma è proprio in Scapin (*Molière scelse il luogo a Napoli e studiò la maschera italiana di Scapino, e la commedia di Marivaux fu scritta per il « Théâtre italien »), che Barrault ha modo di sviluppare ancora tutte le sue qualità e la sua anima: in un personaggio* ab imo *felice e lieto, nella gioia di un divertimento perenne di inganno e di contrasti. Pregio incontrastato di Barrault è il gioco intellettuale e intelligente che, in una singolarissima misura dell'espressione, guida il suo senso mimico. Egli ha — e non potrebbe essere altrimenti — una singolare padronanza di cultura (che gli deriva oltretutto da veri studi teorici, da pure osservazioni estetiche: cfr. il suo libro* Réflexions sur le théâtre), *e trasferire nel teatro la sostanza della sua forza spirituale, con la coscienza precisa di un bisogno di naturale espressione, con la « coscienza di determinate esigenze espressive ». Si può forse dire che l'intelligenza e lo studio predisposto — in questo personaggio* teatrale *di Scapin come* non è *in quello di Baptiste — diano il sopravvento; e che l'intelligenza domini il sentimento, la* testa *soverchi il* cuore, *assorbendo, in fondo un po' della sostanza umana del personaggio, nella agitatissima spregiudicatezza di un brillantissimo acrobatismo. E questo potrebbe essere, nel domani più ancora che nel presente, il pericolo maggiore per Barrault, se non proprio il suo limite: ma è probabile che le sue solidissime basi di studio si fondano più perfettamente con l'interpretazione umana, quantunque anche ora codesta sensazione sia tutt'altro che esclusa.*

Comunque, Scapin è fondamentalmente importante per avere la completa, unica visione dell'arte di Barrault: nel vederlo qui profondamente lieto, sembrerebbe quasi, nella sentitissima interpretazione, essere questa l'anima stessa dell'attore. Ma nella medesima funzione poteva essere inteso — come qualcuno ha effettivamente inteso — anche Baptiste Deburau: ecco dunque che il cerchio si chiude. Ecco che dalla visione unica e completa di queste due interpretazioni si ha la misura delle grandi qualità, della grande potenza di Barrault, il quale, così come il doloroso e il tragico, sente e trasfigura il lieto. « Baptiste: un clown *francese, anzi, parigino, con un'eterna disperazione dipinta sul volto, un intimo affanno che lo rode, gli occhi crudeli e tragici. E le mani che si agitano, come in uno scherzo magico, e il volto bianco di cipria, un volto che sembra non avere anima. Baptiste segna il limite dell'estetismo in Barrault e sembra quasi escludere la possibilità di uno* Scapin, *buffonescamente scatenato, con i lazzi all'italiana, con l'arguzia e l'astuzia di un* gamin *napoletano, e il gusto della*

commedia dell'arte. Invece, nel Molière, il viso di Barrault perde la sua piega dolente e si fa vivo e scattante, gli occhi smarriscono la loro punta espra e si fanno irridenti, così come il gioco mimico da lento e doloroso diviene giocondo ed ilare. Due grandi personaggi, questi, dunque: due anime, che ci spiegano proprio la forza fantastica ed immaginifica del Barrault».

Ed è assai sintomatico ed importante che codesta unione sia data proprio da un personaggio del cinema e da uno del teatro. Perché come indiscutibilmente filmico quello, così tipicamente scenico è codesto: ma le due forme d'arte confluiscono qui proprio ad opera e per l'opera di un loro grande attore che è riuscito a fondere così il proprio sentimento e la propria forma artistica, indovinando anche, oltretutto, un aspetto dei rapporti fra di esse intercorrenti. Nessuno, più che l'attore tragico, può rendere il grande senso del comico. Non c'è da meravigliarsi, allora, se l'interprete di Scapino recita, nel suo teatro di Parigi la parte di Amleto. Il dubbio di Amleto è della stessa natura artistica di una stilizzazione di Scapino: dal «sac ridicule où Scapin s'enveloppe» ai regali funerei panni di Amleto, dalle acrobatiche eleganze della pantomina agli incubi allucinanti del Processo kafkiano. Barrault concepisce infatti la massima genericità dell'attore, come abbiamo visto nel ricordare più sopra il repertorio della sua Compagnia, che è sempre su di un piano di raffinata stilizzazione.

Occorre ancora ricordare che in teatro Barrault presta un'assidua e costante opera di regista (ha messo in scena circa trenta lavori in sei anni di intensissima attività), opera per la quale c'è chi lo ritiene addirittura più portato del suo stesso lavoro d'attore (6). Ad ogni modo rimane certo che, in esecuzioni del tutto risentite e rivissute ex novo, egli ha dato rappresentazioni armoniosissime: e se le sue creazioni ab initio non giungono a quel grado nuovissimo cui, ad es., è giunto in Italia Luchino Visconti, tuttavia — come questi in Italia — Barrault ha dato alla regìa teatrale nuova forza e nuovo senso, fondendo il tutto nell'onestissima comprensione del suo lavoro.

E se Barrault, morti Dullin, Copeau, Baty, Jouvet, Pitoeff, rappresenta oggi quasi da solo, per un lato, il meglio della Francia teatrale, così la sua presenza nel cinema non si può dimenticare, e non è certo casuale: perché nel cinema egli lavora prima, ancora di poco nome in teatro, e dal cinema, quasi, è mossa poi, raggiunto sulla scena un altissimo livello, l'esecuzione della sua personalissima attività. Ora egli segue la sua strada senza esitazioni, raffinando di giorno in giorno i suoi mezzi espressivi; ed è bene

(6) Notiamo come, delle opere portate in Italia, proprio solo *Les fourberies de Scapin* fosse presentata con una regia non sua: proprio, anzi, di Louis Jouvet. Cui Barrault ha ceduto con grande senso di affetto, di ammirazione, di devozione: di *umiltà*, ancora una volta.

si sappia che, come scrisse il Castello, egli già da tempo va pensando alla possibilità di sperimentarsi nella regìa cinematografica: nel caso, certo, ci sono tutti i motivi per considerarlo con molta fiducia.

Giacomo Gambetti

Storico o chansonnier della società italiana?

La storia dell'attività cinematografica di De Sica (1) *presenta particolari interessanti in quanto segue di pari passo il cammino della cultura e del costume italiano dell'ultimo decennio. Le tappe della sua carriera possono puntualizzare altrettanti momenti della vita della nostra borghesia e renderci accorti, nello stesso tempo, della natura obbiettiva dell'attuale perplessità della critica sul suo futuro cinematografico.*

Si è parlato, all'apparire del suo primo e più grande succeso del dopoguerra, Sciuscià, *di una sorprendente rivelazione. Nessuno attendeva, dopo le prove che De Sica aveva dato negli anni precendenti, un linguaggio così agghiacciante nella denuncia di una piaga sociale gravissima: la diseducazione dei ragazzi in un ambiente di miseria e di corruzione. Il film fu accolto, e giustamente, come un allarme rivolto ad una società in disordine, appena uscita da una guerra disastrosa; ed ebbe l'effetto di un richiamo energico alle più alte responsabilità di ricostruzione, operò una funzione educativa, là dove films altrettanto importanti quali* Roma città aperta *di Rossellini* e Il sole sorge ancora *di Vergano fissavano sullo schermo con documentaria esattezza un momento della recente storia italiana. Effettivamente De Sica apparve il regista più promettente; perché colse all'origine i sintomi di un disorientamento morale e ne indicò, pur senza moralistiche o retoriche finalità, i possibili rimedi. Nel male dei giovani abbandonati a se stessi indicava il pericolo di altri e peggiori mali futuri; nella loro rieducazione tracciava una ragione morale e sociale di vita agli adulti, ancora dispersi nel caos di individualistiche idealità sconvolte dalla guerra. Il quadro che egli dava della condizione dei giovani si salvava da un'impressionante crudezza attraverso l'intuizione di una ancor viva umanità nel vincolo d'amicizia dei due ragazzi protagonisti: e nell'analisi di questo rapporto affettivo il regista rivelava la sua maturità di ispirazione, nel saper condurre, cioè, lo svolgimento della sua « inchiesta » attraverso il dialogo*

(1) Riprendiamo il discorso su De Sica, iniziato su questa stessa rivista da Antonio Manfredi (n. 2, febbraio 1954), non per polemizzare con l'impostazione del Manfredi, che condividiamo nella sostanza, ma per spostarne parzialmente lo spirito: nella nostra apparente severità si nasconde un'intima fiducia più « cocciuta » nel suo lavoro futuro. Ci riferiamo anche, e sopratutto all'articolo di Giovanni Calendoli *Vittorio De Sica attore cinematografico*, in « Bianco e Nero », n. 11, 1953.

dei due ragazzi in netta contrapposizione con l'ostilità dell'ambiente del collegio di correzione. Ad una verità sociale fondamentalmente negativa De Sica opponeva la fiducia nell'uomo non del tutto traviato dall'ambiente. L'identificazione di questi due motivi legava internamente Sciuscià *al precedente* I Bambini ci guardano *(che è del '43), film forse più conturbante del successivo per la novità del linguaggio nell'anno in cui è uscito. Anche qui ad una rappresentazione amara, sottilmente disgregatrice, dei rapporti coniugali dei genitori di Pricò e dell'evasione della donna verso un'adulterio banale si contrapponeva in modo allusivo il dialogo fra padre e figlio: sguardi di paura e di solidarietà, senso della propria impotenza e amorosa comprensione. C'era una vena d'umanità in qualcuno di questi personaggi, che trovava difficoltà al esprimersi perché si sentiva ormai debole di fronte a situazioni pesanti. In questa vena abbiamo riconosciuto le tracce del De Sica anteguerra, l'autore di alcuni filmetti gradevoli sulla gioventù della media borghesia ottocentesca* (Un garibaldino al convento) *e novecentesca* (Maddalena zero in condotta *e* Teresa Venerdì), *che si distinsero nella produzione generale per un sapore di autenticità ambientale e certa semplicità di analisi psicologica. Ne risultava una borghesia mediocre e ottimista, ma in fondo onesta e simpatica. De Sica trascurava aspetti meno allettanti della storia della borghesia italiana prebellica e si limitava a presentarci scorci di vita illibata. Ma eliminava anche la retorica dei « telefoni bianchi » e della commedia all'americana.*

Dunque, De Sica ha compiuto un vero salto qualitativo dalla prima fase, prebellica, della sua carriera alla seconda. Pur conservandosi fedele ad un istinto di simpatia e di fiducia nell'affettività umana, è passato da un quadro superficiale ed incompleto della società italiana ad una denuncia sociale in cui la parte emotiva si è inserita senza esaurirne le dimensioni, anzi, accrescendone la forza drammatica; da un quadro in cui la solidarietà era pacifica premessa di una vita spensierata ad un altro in cui essa si difendeva contro difficoltà dolorose e vaste. L'allarme di De Sica è corrisposto al risveglio di una società intera, giunta inavvertitamente ad una guerra assurda e vittima ora della sua irresponsabilità di fronte ad una situazione tragica di conseguenze. La media borghesia, il popolo italiano non avevano che da guardare attentamente nell'interno delle loro case, nei loro vicoli, nelle scuole per avvertire il pericolo di un male in crescenza. De Sica in quel momento costituì la voce più progressiva del cinema italiano, perché impostava un problema di ricerca che andava al di là del documento di Rossellini (ricerca che Visconti, Germi, continuarono poi, ma a cui evidentemente Rossellini non poteva aggregarsi). La società italiana si è trovata ad una svolta decisiva: erano gli anni della Costituente, del referendum istituzionale, del governo tripartito, della rivalutazione della Resistenza, del debellamento dei residui del fascismo. Dopo Sciuscià, Ladri di biciclette *ha allargato il tema affrontando un problema di moralità economica, che assor-*

biva e superava il precendente: la disoccupazione. E anche in esso il filo conduttore seguiva un contrasto fra il dramma del padre, in cerca di lavoro in una società sorda alle sue esigenze, e lo sguardo impaurito e solidale del figlioletto. Si può dire che gli occhi del piccolo Bruno registravano le fasi della storia del padre, e si sentivano spegnere o riaccendere dalla fatalità di esterne situazioni: un rapporto affettivo condizionato ad ogni passo da una crisi sociale insostenibile.

Dopo la pausa fantasiosa di Miracolo a Milano *in cui questi temi sono trasferiti ma non annullati in un clima di divertimento polemico,* Umberto D *chiude il ciclo. E' l'unico film di De Sica in cui il dialogo fra due individui, superstite alle violenze esterne, vien meno. Invano la servetta cerca di scuotere Umberto dal suo grave torpore, non c'è più alcuna possibilità di alimentare la sua fiducia nello scambio umano. Egli premedita il suicidio e non risponde agli interrogativi dello sguardo affettuoso di lei: il contrasto fra ambiente e personaggi si spezza in un chiuso silenzio di disperazione* (2). *De Sica ha portato a compimento il racconto della storia italiana fra il '40 e il '52: istanze messe a tacere, tentativi falliti, involuzione politica e sociale. La media borghesia ha voltato un po' alla volta le spalle ai propositi del '45-46 e si è data ad una ricerca pazza di successi facili: la sua difesa unitaria di classe in crisi si è trasformata in uno sforzo di evasione individuale media verso l'alta borghesia, come unica soluzione possibile (film come* Bellissima *e* La signora senza camelie, *rispettivamente di Visconti e di Antonioni, ne sono documenti attualissimi).*

De Sica, in seguito, anziché insistere nel suo lavoro accanto agli uomini di cultura che hanno avvertito questo processo di sbandamento ed appoggiare l'opera di denuncia e di orientamento, ha piegato verso il successo

(2) A questo punto ci pare di poter dissentire dal Manfredi (*Carattere di De Sica*, « Rivista del cinema italiano », n. 2, febbraio 1954) là dove afferma che la tendenza spontanea di De Sica è verso la meraviglia della favola anche nelle opere più impegnate del dopoguerra, come *Ladri di biciclette*, ecc. Perché, se c'è un elemento vitale che vien meno a poco a poco, fino a scomparire del tutto in *Umberto D*, è proprio la favola o, di più, lo « slancio sentimentale ». E non perché De Sica se lo sia imposto, ma perché il contatto con la materia umana e sociale scelta a soggetto l'ha portato ad una forma chiusa, pessimistica di espressione. E neppure in *Stazione Termini* è riuscito a creare un'atmosfera di idillio amoroso. Segno che De Sica in questi ultimi dieci anni ha visto tanto chiaramente in se stesso da non riuscire più a tradirsi neanche quando ce ne sarebbe stato lo spunto. Anzi, ha inaridito proprio la vena della sua cordiale umanità, irrigidendo il personaggio di *Umberto D.* ad una figura scontrosa e insocievole. Il lavoro da fare è, dunque, nella direzione di una tematica umana e sociale altrettanto impegnativa, che non soffochi però l'istinto di simpatia verso i personaggi. Proprio perché l'attuale « cedimento » di De Sica si è indirizzato, invece, verso un ritorno *tout court* all'antico mestiere di attore brillante, con il peso di vent'anni e di una guerra di più sulle spalle, pensiamo che sia una prova di inerzia morale di fronte a se stesso, un ritorno ad una fase già storicamente superata in sé, non il riaccostamento ai suoi limiti veri. Noi pensiamo, insomma, che questi ultimi dieci anni (per non dire quindici), abbiano contato veramente anche per De Sica, perché troppe prove ce l'hanno testimoniato, e che non siano stati solo un contatto con prove più grandi di lui.

facile. La dignità tecnica, la scorrevolezza e vivacità del racconto, le prerogative insomma dei suoi film prima maniera sorreggono la sua ultima prova Stazione Termini, *fatto tesoro degli ingredienti neorealistici: con in più, un distacco costante dal calore dell'introspezione psicologica e la tendenza a fissare lo sguardo con maggiore simpatia verso i motivi marginali d'ambiente che verso la storia d'amore dei protagonisti. E' evidente che la tresca amorosa di una ricca americana con un medio professore italiano appartiene ad un costume che ignora la storia di* Sciuscià *e di* Umberto D (3): *essa non presentava neppure per De Sica un significato di necessità (per quanto egli si sia sforzato di rendere la tensione improrogabile delle cose che non si possono superare) e non è riuscita a presentarglisi nel suo aspetto di macerazione interiore dei protagonisti in lotta con l'ambiente estraneo e tiranno, come nella tradizione del fatalismo amoroso del cinema francese fra le due guerre. Perciò De Sica ha, involontariamente, messo in rilievo la più autentica e impellente umanità dei casi di cui è vittima la povera gente che transita per la stazione, e la struttura del film ne è uscita compromessa. Ma questa contraddizione stilistica si è risolta per noi in una chiara indicazione degli interessi e delle possibilità future del regista.*

Oggi De Sica si presenta ai nostri occhi da tutte le copertine a rotocalco al braccio di prosperose figliole, sudicio di rossetto, galante ed azzimato dongiovanni: epilogo di una carriera splendida di attore, che si era più contegnosamente conclusa alle soglie della guerra. Siamo d'accordo con l'interpretazione di De Sica « poeta dei sentimenti ingenui e infantili dissolti nella sottile nostalgia d'una vita felice, lussuosa » data da Antonio Manfredi, ma soltanto come « punto di partenza » della sua carriera di attore e di regista: esprimere questo « piccolo sogno di redenzione e di felicità » aveva un significato di sincera aspirazione ad un mondo migliore nel decennio successivo alla prima guerra mondiale, se pur espresso con termini evasivi. Oggi ci pare che sia legittimo, ciononostante, constatare un ripiegamento attuale di De Sica sui lati meno schietti e vivi del suo mondo umano, su quel « cattivo gusto, appunto, del vecchio dicitore lirico e attore » cui accenna Manfredi e che De Sica pareva essersi lasciato alle spalle « quando ha saputo veder chiaro in se stesso », al tempo di Sciuscià *(e nella sua carriera di attore, ricordiamo la prova di serietà e di dignità dataci con l'interpretazione del professore in* Domani è troppo tardi *— indipendentemente dal valore del film — alla ripresa della sua attività di interprete, dopo una lunga interruzione).*

(3) Abbiamo tralasciato l'accenno ad un impegno di De Sica con produttori americani per la realizzazione di un film a Chicago, *Miracolo sotto la pioggia*, trasformatosi, dopo la rinuncia del regista, nell'incarico di realizzare in Italia *Stazione Termini*. Questo dato di cronaca va a tutto vantaggio della serietà di De Sica, il quale ha evitato di « improvvisare » un film di ambiente americano, e ha scelto, fra due mali, il minore: un film italo-americano. Ma non è sufficiente a dare una giustificazione artistica dei difetti e limiti del film *Stazione Termini*.

Proprio perché « al cinema, in Italia, spesso si arriva in queste condizioni: senza, cioè, una seria preparazione, appunto culturale », da « autodidatti », speriamo che De Sica, che è uomo abbastanza intelligente da accorgersene, lavori a chiarirsi fino in fondo il significato della sua storia recente. Una coscienza chiara dei suoi limiti e delle sue possibilità, ecco ciò di cui l'autodidatta abbisogna. Ma anche la coscienza si acquista con lo studio e il controllo di sé. L'atteggiamento di De Sica attore ci pare, inoltre, tanto più pericoloso se osserviamo che la macchietta che egli è riuscito a disegnare nei suoi ultimi films (di un brizzolato signorotto, un po' nostalgico della giovinezza di ieri e un po' solleticato a nuove, ritardate, avventure da un residuo di intraprendente galanteria; accomodante ed equivoco di fronte alle responsabilità più serie, che affronta con un sorriso ironico e superiore da gran « viveure ») incrementa una produzione orientata su quella misura morale e su quel tono: se ne ricava la convinzione che esiste un'arte delle buone maniere, un mestiere dell'aristocrazia formale, per cui anche i casi sporchi diventano puliti e le situazioni drammatiche presentano un aspetto di umoristica soluzione. Il personaggio preesiste al film e lo condiziona (vedansi Pane, amore e fantasia *di Comencini; un episodio di* Villa Borghese *di Franciolini; un episodio de* Il Matrimonio *di Petrucci, per citarne soltanto qualcuno).*

Confidiamo che la gigioneria con cui De Sica si va producendo nei films meno impegnativi, fissando un tipo smidollato e vacuo di borghese non abbia intaccato la sua capacità di osservazione degli aspetti problematici della vita italiana contemporanea e si risolva soltanto in una vacanza di di gratutio divertimento. Specchio ancora una volta della storia della borghesia italiana, De Sica non ci ha risparmiato questa prova di leggerezza, che è un indubbio fatto sociale, ma che crediamo meno diffuso di quanto appaia. E, per questa nostra fiducia, lo attendiamo a darci un sintomo della sua e nostra ripresa nel suo prossimo Oro di Napoli. *Il prossimo film ci dirà se su De Sica si può contare come sull'uomo per cui l'esperienza del* '43 *ha segnato veramente una fase di superamento, o se a lui si deve guardare soltanto come ad un termometro incontrollato del nostro clima sociale.*

Storico o chansonnier della società italiana?

Giorgio Pullini

LETTERE AL DIRETTORE

Polemica su «Giuochi proibiti»

Caro direttore,

leggo soltanto ora l'articolo di Marco Siniscalco (*René Clément e «Giuochi proibiti»*) apparso nel numero di febbraio di questa Rivista. Credo però di essere ancora in tempo per muovere alcune obiezioni, sostenute come sono non da inutile gusto polemico, ma dal desiderio di contribuire a una più acuta penetrazione del film di Clément. A me pare infatti che il Siniscalco, dopo aver abbondantemente attinto al saggio di Bazin, *L'enfance sans mythes*, apparso in «Esprit», non sia andato poi nelle conclusioni molto più in là del Bazin stesso e di quanto la critica italiana aveva raggiunto. Siniscalco ha sì intuito con certa accortezza quanto fosse «esteriore» l'interpretazione che voleva una contrapposizione tra il mondo dei «grandi» e quello dei fanciulli (dovuta al Di Giammatteo), ma è anche egli rimasto su un piano non dico di superficialità ma almeno di rozzezza critica, quando ha continuato a considerare Paulette e Michel sullo stesso metro, senza distinguerne la sostanziale diversità, determinante per l'interpretazione dell'opera. E' questo un modo di guardare con occhio svagato un film che attentissimamente andava invece considerato, ed è il modo più certo per non comprendere appieno quanto Clément intendeva significare. Insistere poi su una generica «denuncia», o sull'ormai famoso «tenere la camera non alta da terra» è troppo poco per penetrare il vero senso di *Jeux interdits*. Infine è difficile che a una interpretazione fallace consegua l'esattezza del giudizio critico. Credo infatti che molte delle «limitazioni» che solitamente si pongono ai «Giuochi», cadrebbero, se si fosse cominciato con l'analizzare più a fondo i due fanciulli. Si sarebbe visto allora che Clément svolge i loro caratteri l'uno in dipendenza dell'altro (ma non viceversa): così Michel, attratto dal fascino della compagna, le ubbidisce ciecamente, senza discutere; aderisce alla sua volontà di seppellire il cane, suggerendo poi l'idea del cimitero in miniatura, solo per entrare nelle grazie della bambina, per farle piacere. Tuttavia, con questa condiscendenza passiva, non capisce a pieno Paulette. Essa, pur senza averne piena coscienza, porta un significato nuovo in un mondo cri-

stallizzato in pure forme e completa esteriorità: la sua è una parola di amore. Paulette, quando corre a recuperare il cagnolino morto, non inizierà, come io stesso ho creduto in un primo tempo, un sovvertimento dei valori (confr. « Filmcritica », n. 33), ma addirittura una ricostruzione di valori. I morti sono da gettar via, le dice la vecchia là sul ponte: così, nel centro del torrente, ché le carogne non meritano attenzione da parte nostra. Più tardi, Raymond dirà come si seppelliscono gli uccisi dal bombardamento: si gettano in una buca, e giù, come cani. L'uomo sconvolto dalla guerra perde la sua fede, dimentica il culto della Morte. « Il mio è un film religioso », dichiarò tra l'altro René Clément, ma è chiaro che la frase è rimasta senza eco. Eppure, l'incoscio insegnamento di Paulette è profondamente religioso.

Quando ella soffre al pensiero del cane che, insepolto « si bagnerà », o solo nel mulino abbandonato, potrà annoiarsi, esprime pur infantilmente una autentica cura del morto, un amore che si protrae al di là della morte, rimanendo intatto, perché considera lo scomparso come se ancora fosse vivo. Invece, a contrasto con questo atteggiamento, si veda il seppellimento (e anche la morte) di George, dove tutto è portato su un piano di fisica esteriorità, dove quel che interessa è seguire passivamente, scrupolosamente, le buone regole. Non solo, ma l'abbellimento della tomba diviene infine una gara, relativa alle sepolture delle famiglie rivali, e non un onore reso alla memoria del defunto. I Guard faranno ben vedere se il tumolo del loro morto è una « topaia »! Perciò corrono armati di zappe e fiori. Pére Dollé trova la tomba del figlio priva della croce, quindi provvede immediatamente perché anche quella dei Guard venga distrutta. Tutt'altro spirito anima Paulette mentre adorna il suo piccolo cimitero: ella dona spontaneamente — per far più bella la croce — la sua collana: simbolo dell'amore nuovo ch'ella porta verso tutti gli esseri e per l'Uomo.

Ma poi i gendarmi verranno a prendere Paulette, e la staccheranno da Michel, e il cimitero ch'ella aveva creato sarà distrutto. Inutile, dunque, l'insegnamento che è sorto tanto spontaneo nella bambina? Siamo al punto più importante del film, e anche a uno dei momenti liricamente più alti: Michel in un primo moto d'ira si vendica sul padre, come aveva promesso, distruggendo le croci; ma quando rinviene la collana di Paulette, la stringe, nella mano, meditando: è allora che il ragazzo comprende il significato di quel gioco. Ed è solamente allora che Paulette lo avrà conquistato veramente. Michel continua la distruzione del cimitero, ma con tutt'altro spirito: è per salvare le croci dalla contaminazione, dall'impurità, per impedire che in esse si veda esclusivamente il valore materiale; perché non si perda il senso che una bambina innocente ha ridato loro, dopo che era andato perduto. E aleggia forse, in questa sequenza, lo spirito delle Scritture, là dove i mercanti ignobili venivano cacciati dal Tempio.

Vorrei che il Siniscalco (e non lui soltanto) meditasse su tutto questo, sull'infinità di risonanze che il film di Clément suscita in noi, sulla profondità e difficoltà dei temi che pur così perfettamente si integrano ai moduli narrativi. Sarà allora probabile che quegli « atteggiamenti nei rapporti tra i due bambini » che parevano interrompere « l'unità del racconto », o raggelare l'ispirazione dell'artista, assumano autentica coerenza, perché visti sotto nuova luce.

Giuseppe Ferrara

Con la disinvoltura caratteristica di certa cosiddetta critica cinematografica, e sempre al solo scopo di contribuire a una più acuta penetrazione ecc., il signor Giuseppe Ferrara qualifica le opinioni degli altri come « abbondantemente attinte », concede certa accortezza di intuizione, parla di rozzezza critica, di occhio svagato nei confronti di un film che « attentissimamente andava invece considerato », e conclude con un invito generale alla meditazione. E siccome « è difficile che a un'interpretazione fallace consegua l'esattezza del giudizio critico », fornisce l'interpretazione autentica.

L'occasione mi consente, riprendendo brevemente il discorso, di indicare esattamente i limiti e la portata delle righe su Giuochi proibiti. *Righe che volevano mostrare anzitutto una coerenza nell'opera di Clément, il suo impegno verso una direzione particolare, difficile, rigidamente perseguita, nella quale, alla ricerca di una umanità meno superficiale, acutamente osservata,* Giuochi proibiti *rappresenta il risultato più avanzato.*

C'è nel film, evidente, il tentativo di un'indagine approfondita sul mondo dei fanciulli. André Bazin nell'importante saggio pubblicato su « Esprit », citato, imposta e risolve l'indagine su un piano che si potrebbe dire ampiamente contenutistico: « René Clément est sans doute le premier metteur en scène à nous proposer de l'enfance une image qui ne se borne pas à se conformer à l'une des mythologies que les hommes devenus grands projettent sur ses mystères ». E chiude: « Mais nous aimons nous pencher sur l'enfance comme vers un miroir qui nous renverrait nôtre image purifiée de tout péché, lavée de nos souillures, d'homme, rajeunie par léinnocence. Jeux interdits *nous refuse cet apaisement, sans cruauté, sans pessimisme, mais par une volonté de vérité dont il est en la matière le premier exemple à l'écran ». Le conclusioni cui giunge si presentano, almeno per certi lati, discutibili. Concordando con Di Giammatteo (« Rassegna del Film », n.* 16), *gli si può rispondere che un atteggiamento quale quello del Clément nei confronti della psicologia infantile, lungi dall'essere originale, non fa in sostanza che adeguarsi a risultati neanche recentissimi degli studi in proposito. Su altro piano va impostata l'indagine, considerando i risultati, i valori di espressione,*

dai quali è possibile ricavare un giudizio non infondato. L'indagine svolta tendeva a mettere in evidenza proprio i risultati in questo senso ottenuti, un reale, conseguito approfondimento di indagine, l'essere riuscito, Clément, attraverso la forma, ad esprimere situazioni, stati d'animo che si pensava fosse estremamente difficile rendere con le immagini. Per questo si faceva il nome di Bresson, si mettevano in evidenza i pericoli gravi, soprattutto certa possibile raffinatezza che cerca di risolvere intellettualisticamente una situazione, un personaggio, giungendo presto, insensibilmente, all'estetismo Gli esempi di questo film sono tanto numerosi quanto evidenti; uno se ne può ricordare, caratteristico anche perché mostra la notevole abilità di Clément: nell'incontro tra i due bambini, Michel chiede a Paulette se viene da Parigi; la bambina risponde di sì, chiede a sua volta: « E tu? », e Michel imbarazzato risponde: « Io no ». Un seguito di battute, che nella loro acutezza vorrebbero svelare certi atteggiamenti psicologici, ma che ad una osservazione attenta mettono in evidenza soprattutto una situzione risolta su un piano essenzialmente letterario.

Al di là di questi lati negativi, giustificati almeno in parte dalla difficoltà del tentativo, sta, come si è detto, un sostanziale approfondimento di linguaggio; in questa direzione si voleva vedere una possibile via di sviluppo per il miglior cinema francese. L'indagine, senza una pretesa di fornire una analisi completa dell'opera, tentava di mettere in evidenza questo aspetto, poco rilevato fin'ora dalla critica, e, in tutto il suo valore, costituisce la nota realmente positiva del film: un cinema che, dall'interno, approfondisce l'indagine, capace di darci della realtà una dimensione viva, essenzialmente umana.

Resterebbe a questo punto Paulette (il cui volto fiammante mostra attraverso lo choc, proprio la tremenda assurdità della guerra, e la « denuncia » non è certo generica) che, correndo a recuperare il cagnolino morto, « non inizia un sovvertimento di valori, ma addirittura una ricostruzione di valori »; e il contadinotto Michel che « continua la distruzione del cimitero... per salvare le croci dalla contaminazione, dall'impurità, per impedire che in esse si veda esclusivamente il valore materiale... ». Opinioni del signor Giuseppe Ferrara al quale, e senza entrare in merito, si possono ricordare nel loro più ampio significato le parole di S. M. Eisenstein, dal saggio « Charlie the Kid »: « E' sorprendente, come ogni sorta di diavolerie metafisiche venga sempre ad appiccicarsi addosso a Charlie Chaplin. Ricordo ancora quella scritta dal defunto Elie Faure, autore di una storia dell'arte in molti volumi. Egli scriveva di Chaplin: « Saltella ora su un piede, ora sull'altro — quei piedi così tristi e assurdi — e rappresenta così i due poli del pensiero: uno che si chiama coscienza e l'altro desiderio. Saltellando sull'uno e sull'altro piede, egli cerca l'equilibrio dello spirito, e, dopo averlo trovato per un istante, lo perde subito dopo... ».

Marco Siniscalco

I LIBRI

Sul Western

Si è avuta più volte l'occasione di notare come la reazione — pure salutare — al formalismo astratto (quello, per essere chiari, del mezzo espressivo o degli « specifici ») sia andata, nella critica cinematografica, spesso tanto oltre da compromettere ogni valutazione della forma e da suscitare un contenutismo altrettanto arido perché non risolto nella qualificazione della realtà sentimentale espressa o che si cerca di esprimere, ma chiuso nella constatazione della verosimiglianza o plausibilità « storica » del soggetto inteso nella più logora accezione di « trama ». Si è anche individuata la ragione di questo errore nella insufficiente meditazione del pensiero estetico moderno nei risultati straordinariamente indicativi raggiunti dalla critica letteraria o artistica, nell'impegno di una lettura che, per essere stilistica e formale, non è perciò meno attenta al contenuto, ossia meno valida a inserire l'opera giudicata nel totale sentimento della vita senza di che l'opera stessa non potrebbe neppure concepirsi nella sua singolare fisionomia. Se il motivo addotto sia erroneo o esatto giudichi il lettore, ma è certo che la tendenza o moda puramente contenutistica non si limita ai nostri giovani studiosi di cose cinematografiche, ma pervade anche gli stranieri. Ne fa fede questo volumetto sul western di Rieupeyrout (1) dove il tradizionale psicologismo francese (ma non si dimentichi che anche la corrente della « poesia pura » ha avuto in Francia una penetrazione e una diffusione forse maggiori che in ogni altra cultura al punto da determinare il gusto dell'uomo comune) non esita a dichiararsi come franco contenutismo: « (...) il n'est pas de problème plus rabâché que celui de la forme lorsqu' on entreprend d'écrire sur un film western, à tel point que la question fait depuis longtemps figure de poncif dans la critique cinématographique. Trop fré-

(1) JEAN-LOUIS RIEUPEYROUT, *Le western ou le cinéma américain par excellence*, préface par ANDRE BAZIN, « 7 Art » Les Editions du Cerf, Paris, 1953, in 16°di pp. 185 con molte illustrazioni nel testo.

quemment négligé, parce que nécessitant une information précise sur le fait illustré, l'examen attentif du sujet peut seul prouver la valeur ou la gratuité d'un western (...) » (p. 121). E questo esame rende altresì necessaria una perfetta conoscenza « du contexte humain et social ». Dalla frase riferita si desumono i criteri informatori del libretto: Rieupeyrout ritiene che l'analisi formale sul western sia oggi un « poncif » per l'abuso che se ne fece da parte degli assertori del cinema puro e che il « genere » western esiga un metodo di ricerca e di giudizio suo, che è poi quello, risaputissimo, di un accurato esame del « sujet ». Nel libretto, assai denso di notizie e riferimenti, la trattazione dello sviluppo del « genere » cinematografico è preceduta da una rassegna , informativamente assai utile, degli avvenimenti ed episodi che costituiscono la tematica dei numerosissimi film. La fedeltà all'enunciato criterio del verismo storico viene accentuata da un raggruppamento di « elementi per la costituzione dei cicli », da un indice dei nomi relativi a personaggi, città e cose principali dell'antico West e dei film che li riguardano, da una cartina geografica contenente l'indicazione delle grandi piste carovaniere, nonché da un quadro sinottico ordinato non già sulle « voci » dei registi né secondo la stessa, naturalmente approssimativa, periodizzazione della storia del cinema, ma proprio in base ai temi, alla identificazione dei cicli.

La disposizione della materia è rigidamente cronologica, e la divisione in ben dieci capitoli delle centoventi scarse paginette che costituiscono la seconda parte (che è poi quella ove si disegna rapidamente la « storia » del genere) fa sì che le personalità dei registi più eminenti, quelli per cui, in definitiva, il western conta qualcosa nel cinema e nella cultura americana e non semplicemente nel costùme, risultino spezzettate in molteplici brevi cenni. E' un male comune, si dirà, a molte storie del cinema e non soltanto del cinema: qui però che il tema, pur vasto, è tuttavia limitato a un genere e ad una nazione l'inconveniente avrebbe potuto essere più facilmente evitato. Sarebbe stato, cioè, più opportuno tracciare alcuni ritratti dei maggiori registi e affidare il tessuto connettivo, che interessa più propriamente e in modo quasi esclusivo il costume e la produzione commerciale, all'infinita pleiade di minori. Invece vediamo l'opera di Ford discussa in ogni capitolo, e quasi lo stesso si può dire di Wellman, Griffith, Hughes, Vidor, a non parlare di De Mille, i cui vistosi congegni non hanno a vedere — o ben poco — con la cultura e perciò parrebbe lecito, in ogni caso, confinarli nella zona delle testimonianze più estrinseche di un tempo nel suo variare di umori e di risorse inventive.

Un certo squilibrio si avverte anche nel molto spazio dedicato all'ultimo decennio nei confronti di quello rivolto all'esame del quarantennio 1903-1940. Vero è che negli anni più vicini abbiamo assistito a interessanti evoluzioni di quel che potrebbe dirsi il sentimento del western: alla caduta, si vuol dire, della mitologia dei « cappelloni » cui non sempre corrisponde

una decandenza dell'ispirazione, ma spesso un atteggiamento più maturo; all'incremento degli atteggiamenti satirici e parodistici; alla diversa considerazione dell'uomo di colore convalidata da decisi impulsi antirazziali, al nuovo modo di vedere la donna ecc. Vero è che anche ad una valutazione rigorosamente critica non può sfuggire il rilievo di alcune opere recenti quali *The Western*, *The ox-bow incident*, *My darling Clementine*, *Broken Arrow*, *Yellow sky*. Ma nel complesso, si sarebbe desiderata, in corrispondenza anche all'assunto sociologico dell'autore, più ampia parte per la fenomenologia originaria del western e per le figure degli iniziatori, da Griffith e Ince alle prese in giro di Mack Sennet.

Ad ogni modo il pregio maggiore del volumetto di Rieupeyrout, oltre che nella buona informazione, mi pare consistere nelle analisi dedicate ad alcuni film dei registi più famosi, particolarmente al Ford da *Stagecoach* a *Three Godfathers*, a Delmer Daves, a Zinneman, nei confronti dei quali il metodo del riscontro storico-veristico (attendibilità degli ambienti e delle vicende ecc.) viene talvolta superato nel senso, non fosse altro, della caratterizzazione psicologica.

Una più viva consapevolezza dei compiti della critica è posseduta da Tullio Kezich nella *Premessa* all'antologia del western da lui raccolta (2). La critica del western deve, a suo avviso, « uscire dalla mitologia, intendere le gravi contraddizioni di un mondo " idilliaco " a torto rimpianto ». Una delle angustie più evidenti è indicata con sicurezza: « Fino a oggi questa critica si è svolta, quasi senza eccezioni, su un piano impressionistico e patetico: con il cuore sugli altipiani e la mente impegnata nella disperata impresa di tracciare i limiti (anche geografici!) del " genere " prediletto, dispiegando uno zelo degno del regolismo cinquecentesco » (p. 10). Ed è anche ravvisato con esattezza il rimedio alle insufficienze sin qui avvertite: inserire il western nella storia della cultura americana. Infatti « la ricerca sul western non può (...) essere intrapresa che in seno a una ricerca più ampia, su tutto il cinema americano; e come tale ci sembra parte viva di quella " scoperta dell'America " che la cultura italiana conduce da vent'anni a questa parte (...) » (p. 10). Manca, però, l'individuazione di altri motivi di squilibri e carenze propri della critica odierna: del contenutismo, probabilmente perché, nonostante il richiamo all'estetica crociana, il metodo

(2) Tullio Kezich, *Il western maggiorenne*, Trieste, Zigiotti 1953, in 8° di pp. 159, con 15 fot. f. t. Comprende i seguenti scritti: Renzo Renzi, *Cappelloni in famiglia;* Osvaldo Campassi, *Motivi e figure del western silenzioso;* Tom Granich, *Registi a cavallo;* Tullio Kezich, *John Ford sul vecchio sentiero;* Guido Aristarco, *Il western spezza la freccia;* Callisto Cosulich, *La donna nella prateria;* Giulio Cesare Castello, *La satira del western;* Antonio Chiattone, *Nel western qualcosa è cambiato;* Gene Autry, *Il decalogo del cowboy;* Donald Wayne, *Il West selvaggio;* t. K. (Tullio Kezich) *Parata d'eroi;* Tino Ranieri, *Cowboy attori e attori cowboy;* Oreste Del Buono, *I bravi artigiani della Western Story;* Roberto Leydi, *Ballads, Favorites and Square-Dances;* Herbert L. Jacobson, *Il cowboy, il pioniere e il soldato americano;* Davide Turconi, *Bibliografia.*

contenutistico è fatto proprio dallo stesso antologista; del gusto cronachistico della notizia fine a se stessa, di cui sono documento parecchi degli articoli qui riuniti, perché difetta la consapevolezza dell'indagine come problema. Nei confronti di alcune prove non si può, così, non restare insoddisfatti. Giacché o si aspira al repertorio di notizie quanto più numerose, ricche e precise sia possibile e allora si compila l'indice, l'inventario, il dizionario, l'almanacco o che altro sia. Costruzioni utili che debbono essere eseguite secondo certe norme, empiriche quanto si voglia, ma che tendano comunque, al buon ordinamento, alla completezza dei dati e alla loro fruibilità in una direzione costante; o si aspira al saggio, alla valutazione e in tal caso l'informazione deve armonicamente subordinarsi al giudizio e servirlo, non rimanere sul piano dell'astratto elenco. Alcuni degli scritti contenuti in questo *Western maggiorenne* si fermano a metà tra l'indice e il saggio, senza avere l'ordine indifferente e la presumibile abbondanza del primo né la vivezza del secondo. Contributi, dunque, a ulteriori ricerche e ad ulteriori elaborazioni, appaiono le pagine di Granich sui registi, quelle di Donald Wayne sul fondamento episodico dei film western, moltissimo arricchite dalla successiva nota di Kezich; la rassegna di Tino Ranieri sugli « attori cowboy » garbata e non priva di acume impressionistico ma guastata da una lunga filza di nomi in calce che sarebbe stato meglio rinviare ad un vero e proprio dizionario degli interpreti; quella infine, di Robert Leydi sulle musiche e canzoni che, se ha il merito di riferire il testo di alcuni interessanti e famosi componimenti, sommerge ogni distinzione in un susseguirsi di elogi. Altri scritti rispondono a un intento chiaramente documentario di certi modi di sentire americani: tali *Il decalogo del cowboy*, quasi scoutistico, e un articolo di Jacobson su *Il cowboy, il pioniere e il soldato americano*, ov'è data, dell'attuale « militarismo » degli Stati Uniti, una spiegazione così semplicistica da attingere l'involontario umorismo. (Fino a che punto sia lecita, movendo da siffatte testimonianze, una estensione generalizzatrice di certi atteggiamenti umani sarebbe altro discorso). Rimane, oltre la bibliografia di Davide Turconi, un gruppetto di scritti che hanno l'andamento del saggio. Osvaldo Campassi compie una rapida rassegna di temi e figure del periodo muto. Kezich propone una limitazione di Ford, almeno di molto Ford, aderendo alla « definizione della formula artigianale in cui si è dissolto, con generale soddisfazione, il cosidetto " mito " di questo regista » (p. 31), definizione determinata sia dallo studio sulla fase iniziale della sua attività sia dall'indagine della sua operosità ultima. Il critico non esita a qualificare *The fugitive* come l'errore più grave del Ford postbellico, giudicandolo una « ambiziosa vacanza pseudo artistica nella collana commerciale dei western » (p. 32). Uno dei capi d'accusa che Kezich rivolge a Ford nella severa riduzione che egli ne tenta, è la sua impazienza « della verosimiglianza storica », l'incomprensione della « cronaca nei dettagli » e la sua propensione a « ignorare — o addirittura — a

falsarne i dati essenziali ». L'ideale del regista sarebbe dunque la storia, o la cronaca? Tuttavia lo scrittore non può nascondersi la positività di certa forza trasfiguratrice che si manifesta come rottura degli schemi dello *standard* ma anche della pedissequa obbedienza a presunti canoni storici, « il calore della rievocazione, la densa fisicità dell'immagine, l'umana consistenza dei personaggi, la non comune capacità di respirare *en plein air* » (p. 36). Come queste, che sono connotazioni poetiche, possano conciliarsi con la qualifica artigianale in cui si è prima voluto confinare il merito e significato di Ford, il Kezich non procura di chiarire.

Aristarco (*Il western spezza la freccia*) esemplifica il nuovo punto di vista (nell'ambito, s'intende, del western) nei riguardi dei pellirosse e quindi della questione razziale, sul fondamento di un'accurata analisi contenutistica di *Broken Arrow* per concludere che, in questo film di Delmer Daves, il nuovo contenuto « non determina una nuova forma ».

Assai interessanti, diversamente da quanto è sembrato ad altri, gli appunti di Callisto Cosulich su *La donna nella prateria*. Su da una probabilmente divertita assunzione freudiana si intuisce una precisa tipologia degli atteggiamenti sessuali nel western, e con più insistenza in Ford: donne angelo, donne uomo, donne prostitute (prostitute per lo più « respectueuses », e a questo proposito si sfata il falso accostamento tra la Dallas di *Stagecoach* e la protagonista di *Boule de suif*), straniere, si nota l'immaturità ingenua dei film in cui la ragazza è ancora soltanto un volto, la felicità di certi primi approcci, il presentarsi più o meno sofisticato di alcuni sintomi sadici.

Giulio Cesare Castello compie un'acuta ricognizione degli aspetti satirici del western, sia di quella che vera satira non può dirsi, in quanto si muove su un piano di mera buffoneria in cui il riso sorge da un violento contrasto fisico e meccanico o dalla caricatura del ritmo, sia di quella che interviene in funzione della critica al costume e rappresenta una tipica posizione intellettualistica. A proposito di *Outlaw* Castello sostiene, discutendo l'interpretazione di Aristarco, che non si tratta di un film satirico: « *The Outlaw* è un film cattivo, ghignante » ove « non si salva niente, per lo spirito di Hughes » che tutti accomuna « in una sua graffiante incisione » che non si saprebbe definire satirica perché « a dispetto di ogni sogghigno, la sostanza del film è di una drammaticità " cattiva " e bruciante, anche se alleviata, qua e là, dal lampo di una risata maligna » (pag. 54).

Diciamo per ultimo del saggio di Renzi giacché esso non tratta *ex professo* di film americani ma ci ragguaglia sui rapporti tra il western e il film italiano di avventure ed è centrato su un giudizio dell'attività di Germi, i cui migliori film « sono concepiti sotto il segno dell'influenza americana ». Ciò che accomuna questi film alla tonalità fondamentale del western è il « senso dell'avventura come sentimento della vita ». Molti altri accostamenti di motivi e di temi sono proposti da Renzi; la divergenza tra il regista

italiano e gli americani dai quali deriva non poche movenze sono non meno evidenti e si legano alla diversa, non euforica, situazione italiana rivelandosi nell'assenza « di tre elementi ottimistici: le prove di forza muscolare dell'eroe, l'umorismo e la vittoria dell'amore ». Nel *Cammino della speranza* la differenza del contenuto dei western si precisa ulteriormente nell'essere i fuorilegge, secondo l'autore, completamente dalla parte della ragione: « la loro posizione — infatti — è perfettamente giustificata dalle necessità economiche » (p. 15). Tuttavia Germi decade, e proprio nella conclusione dello stesso film, perché, con la zeppa del duello sulle nevi smentisce « le posizioni nuove che aveva conquistato » (p. 16).

Vittorio Stella

I FILM

La bataille du rail (1)

Se v'è ancora chi dubita dei riflessi, direi quasi immediati, che gli eventi storici hanno sull'arte del film, ponga mente alla qualità e alla schiettezza dei film prodotti nell'Europa Occidentale quando la Resistenza aveva appena compiuto la sua opera, e le raffronti al tono e alle aspirazioni attuali, persino presso gli stessi registi. E' vero che storicamente si può ottenere il più alto risultato artistico anche nella situazione storica più difficile. Ma è anche vero che quando gli ostacoli e i tranelli sono tanti, è ben arduo giungere ad una meta.

A quasi dieci anni di distanza dalla sua realizzazione ci è infine consentito di assistere a « La bataille du rail ». Diremmo quasi che ci è più utile oggi che un tempo, e che gli anni, anziché appesantire la visione, hanno fatto maturare in noi la possibilità di comprenderne ogni segreto, di spiegarcene ogni motivo, di sentirne vibrare ogni corda. E dalla visione si possono trarre due corollarii: il primo, che l'espressione genuina del film è in diretta relazione allo stato d'animo di una popolazione, cioè del suo pubblico; il secondo che l'intervento dell'artista, dell'individuo, è valido solo e appunto in quanto interprete di questo stato d'animo (così si spiega come il regista de « La bataille du rail » sia anche quello de « Le mura di Malapaga »). L'invenzione romanzesca creata per il film, assai spesso dimentica queste esigenze e appare letteratura di terz'ordine. Mancano ad essa quel candore e quella semplicità di intenti che consentono la veridicità di un film.

« La bataille du rail » raccoglie esperienze e volti di una realtà e di un'esperienza tragicamente vissute. La lotta che il film descrive è spietata, senza esclusione di colpi. Eppure un sereno ottimismo pervade l'andamento del film (si pensi che solo dopo qualche anno appariva « Manon » di Clou-

(1) *Titolo originale*: La bataille du rail; *regìa*: René Clément; *soggetto e sceneggiatura*: René Clément; *fotografia*: Henri Halekan; *musica*: Yves Baudrier; *interpreti*: Barnault, Clarieux, Daurand, Desagneux, Joux, Latour, Tony Laurent e i ferrovieri di Francia; *produzione*: Coopérative du cinéma nationale français, 1946.

zot: e già rispecchiava l'incrinarsi delle speranze, il disfacimento dei sentimenti). Anche quando il piombo tedesco colpisce le vittime alle spalle — e da tutte le locomotive si leva, nell'insieme dei fischi del vapore, la solidarietà e il saluto dei compagni — il volto degli ostaggi fisso contro il muro, rispecchia il dolore di chi abbandona le gioie della vita, non un turbamento, non la disperazione. E' la serenità della classe operaia, troppo certa della giustizia, per lasciarsi abbattere da quanto le si pone contro.

René Clément e l'operatore Alekan si sono posti al servizio di una realtà storica e della classe che ne è stata la protagonista (perché tale fu la classe operaia nella resistenza). Hanno lasciato parlare le cose, gli uomini, gli avvenimenti, senza volervi minimamente frammettere la propria personalità, con pudore per il loro intervento, senza curarsi delle esigenze cosiddette spettacolari, di gettare quell'usuale spolverio romanzesco che dovrebbe commuovere ed avvincere, lasciando invece al montaggio e all'inquadratura le funzioni di più specifico intervento artistico, e dando come progressione drammatica la progressione naturale degli avvenimenti. Hanno quindi veramente rispettato lo spirito, la lotta e il sacrificio che si apprestavano a rappresentare, hanno compreso il senso del loro compito, e la modestia della loro possibilità dinanzi alla grandezza del moto popolare di cui dovevano tramandare le immagini.

Difficilmente si può spiegare la situazione psicologica attuale delle popolazioni dell'Europa occidentale, senza rifarsi alla spontanea ribellione di quegli anni, e allo stato d'animo in cui fu compiuta. Non è questa la sede per giudicarne l'apporto militare, che per quanto notevole, non fu certo determinante. Ma quello morale e psicologico fu in certo senso il maggiore, il più generoso di tutta la guerra: e si legava alla fondata speranza di una completa rigenerazione della società e del mondo in cui si era fino allora vissuti. Questa speranza era il fuoco interiore di ogni loro gesto. René Clément, naturalmente, non fa mai parlare i suoi anonimi personaggi di tutto questo: eppure vedi come questo sia il segreto sprone, e puoi leggere questa solenne aspirazione in ogni piega del volto di questi operai e di questi tecnici, e attraverso di essa si spiega perché così sereni si muovano incontro alla morte.

Anche cinematograficamente l'opera di Clement è esemplare: non ha quasi mai compiacimenti psicologici o formali, si lega ad un ritmo agile ed alacre, ed anche nella fotografia resta al limite dell'arte senza cadere nell'artificio e nell'atmosfera fine a sé stessa. Ricorrono a volte, per la stessa natura del tema, accenti che ricordano « La bête humaine ». Ma il suo naturalismo è largamente abbandonato, in una schiettezza e modernità di racconto, che ricorda Hemingway più di Malraux, Stendhal più di Balzac. Qui gli interpreti, non sono, come nei film italiani, individui che si trasformano in attori, grazie a quel tanto di recitato che ognuno di noi mette nella sua vita. Nei nostri film si recita se stessi, e talora con grande efficacia, ma si

recita. Qui non abbiamo attori, ma uomini con la loro realtà senza veli, sorpresi dalla macchina da presa in un momento spiritualmente e storicamente decisivo della loro vita. L'inquadratura poggia su di essi come la fotografia che ha sorpreso un attimo ormai incancellabile. Il loro gesto è sicuro, umano, semplice: parla per suo conto. Quale freschezza e autenticità in questi uomini, come in essi traspare una classe che ha al suo attivo doti sicure di chiarezza storica e di feconda costruttività. I volti dei tecnici sono diversi, hanno le pieghe e l'atteggiamento dell'intellettuale: ma non più il suo distacco. L'azione affratella: l'impulso morale è uno solo, e trascende ogni diversità d'origine.

« La bataille du rail » sta così tra il documentario alla Flaherty e il film rivoluzionario russo con interpreti presi dalla vita. Evita la freddezza che è il pericolo del primo e la retorica, la volontà preconcetta che è il pericolo del secondo. Sceglie la misura del pudore e dell'*humour*, risolve le descrizioni con l'accenno, con il sorriso, con la muta pietà, rivolta anche verso il tiranno, vittima anzitutto di una mente ottenebrata. L'eroismo dei personaggi di Corneille qui ha una misura gidiana. Il lirismo è lieve, sommesso, ma sempre penetrante. Ed è questa una forma che proviene dall'intimo, dall'autenticità del sentimento che anima.

Appunto perché così schietto e semplice, « La bataille du rail » non tiene avvinte le platee dove il pubblico è formato dagli scettici elementi piccoloborghesi delle città (anche se ne attira il pieno rispetto, nonostante che i suoi temi, sembrino in quell'ambito — l'ambito che segue meccanicamente qualsiasi potere — superati e ingenui).

Scartando ogni tentazione melodrammatica e ogni sirena nazionalistica, « La bataille du rail » indica la fonte più pura della resistenza, nella ribellione alla dittatura delle classi superiori, cristallizzatasi quasi in una forma-limite, nel razzismo, ed indica altresì come la coscienza più chiara di questo atteggiamento la si debba ritrovare nella coscienza operaia, accanto alla coscienza del lavoro e dei suoi diritti.

Nella cinematografia dell'Europa occidentale la schiettezza e la diretta espressione di quegli anni, non è più stata ritrovata, e resta molto spesso il cedimento: perché non si sono ritrovate la schiettezza e la libertà interiore di un movimento popolare, e quanto si era iniziato con la Resistenza venne ad arenarsi nelle secche di una dura situazione internazionale, nelle leggi della spartizione d'influenza.

Di tutto questo grandioso movimento e delle sue aspirazioni — spesso così tradite — non parlano ormai che le raccolte di lettere dei condannati a morte, alcune opere narrative, alcuni film: e già comincia tutto questo, soprattutto in quanto offre di testimonianza, ad affiorare più chiaro dei ricordi che in molti sono ormai solo lontana eco. Ma a chi non riesce di dimenticare, e non vuole, perché la vita di quegli anni sembrò significare — sia pure con i suoi dolori e con i sacrifici — una splendente giovinezza

dello spirito, quanto è rimasto nella cultura, nell'arte, nel film, appare con fievole eco della realtà. La sproporzione tra quello che è avvenuto, la somma degli slanci, degli eroismi, delle speranze, e quanto ora ce ne perviene in immagine da poter ridestare, è ben grave, e farebbe disperare sulla vanità delle umane cose, se non sapessimo quanto di ciò che si compie resta nelle coscienze, e prima o poi vi matura, anche se gli eventi storici gli sembrano ostili.

All'abituale presunzione che caratterizza l'attività dell'artista nel nostro mondo, occorre sostituire il senso della inadeguatezza quasi perenne dinanzi al suo compito, dinanzi alla realtà che gli si offre dinanzi agli occhi e di cui è partecipe.

In questo senso, e cioè in assoluto, anche « La bataille du rail » appare inadeguato rispetto al suo tema, rispetto a quella che fu la verità, e la complessità delle circostanze. Un certo semplicismo, un tracciare le situazioni a grandi e grossolane linee, è stato sempre il rischio dello spettacolo, lo scotto che deve pagare per ottenere subito un suo concreto risultato di commozione. Vi si anticipa ad ogni momento il giudizio finale, e perciò se ne elimina in certo senso la necessità.

Anche « La bataille du rail » non sfugge a questa sorte, anche in esso v'è presente il gusto della celebrazione più che quello della interpretazione. Ma si cerca di attenuare questa necessità, e si offre anzitutto una materia di riflessione.

Vito Pandolfi

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

CECOSLOVACCHIA

Le Film Tchécoslovaque, VII, n. 5, Praha, 1954. « Qu'y a-t-il de nouveau dans la production de long métrage: *Il était une fois un roi* (di Borivoj Zeman); Jirì Slezak: *Le port du Nord* (di Milos Makovec); Jaroslav Mach: « Toute la ville chantait »: comment nous avons tourné le film *On n'a pas encore fêté la noce; Le monde prehistorique* (di Karel Zeman); Nouvelles diverses: Les films tchécoslovaques à l'étranger; Un nouveau film enfantin (*Punt'a et le trèfle à quatre feuilles*, di Jiri Weiss); Nouveau film de voyage; Les critiques tshécoslovaques du film *Pays natal* (di Josef Mach); *Le poisson d'or*, film truqué en couleurs de Jiri Trnka.

Le Film Tchécoslovaque, VII, n. 6-7, Praha, 1954. Qu'y a-t-il de nouveau dans la production des films de long métrage: *Musique de « Mars »* (di Jan Kadàr e Elmar Klos); Le sens du Festival de Karlovy Vary; Films pour enfants (*Les deux gelées*, di Jiri Trnka; *La fille aux cheveux d'or*, di Hermina Tyrlovà; *Où est l'ourson Martin*? di Eduard Hofman); *Les soeurs* (di Jiri Krejcik) film sur la campagne d'aujourd'hui; Jvan Osvald: *Le cirque va joeur* (di Oldrich Lipsky); Le meilleur public; Nouveaux films de vulgarisation scientifique (*Les joueurs de cornemuse*, di A. F. Sulc; *Victoire de la vie*, di L. Rychman; *Polyarthritis chronica progressiva*); L'attribution des Prix d'Etat Tchécoslovaques; La presse britannique sur le film *Le boulanger de l'empereur* (di Martin Fric); La production cinématographique slovaque en 1954; Un court métrage sur le Code de Jéne (di Frantisek Lukas); *Pentecòte Rouge* (di Jiri Sequens).

FRANCIA

Cahiers du Cinéma, tome VI, n. 35, Paris, mai 1954. Jean Renoir: « Paris-Province », Jacques Rivette e Francois Truffaut: « Entretien avec Jean Renoir » (fin); André Lang: *Monsieur Ripois* et le jury de Cannes »; André Bazin: « Je voudrais bien vous y voir »; J. D. V.: « Petit Journal Intime du Cinéma »; Les Films: Jean-José Richer: « L'amour d'un homme (*L'amour d'une femme*, di Jean Gremillon) »; André Martin: « Ce que tout fils a papa doit savoir (*I vitelloni*, di Federico Fellini) »; Robert Lachenay: Le train de la Ciotat (*It should happen to you - Une femme qui s'affiche*, di George Cukor); Jacques Doniol-Valcroze: « La difficulté d'être » (*Il cappotto*, di Alberto Lattuada); Notes sur d'autres films: J.J.R.: *Tempète sous la mer* (*Beneath the 12-miles reef*); J.D.-V.: *How to marry a millionaire* (di Jean Negulesco); J.-J. R.: *Tonerre sur le temple* (di Charles Vidor); J.-J. R.: *La sorciére blanche* (*White witch doctor*, di Henry Hathawaly); C. C.: *A personal affair* (di Anthony Pellissier); R. L.: *Ne me quitte jamais* (*Never Let Me Go*, di Delmer Daves); R. L.: *Prisonniers du marais* (*Lure of the wildernen*, di Jean Negulesco); R. L.: *Retour au Paradis* (*Return to Paradise*, di Mark Robson); R. L.: *La guerre de Dieu* (*La guerra de Dios*, di Rafael Gil); J. D.-V.: *Mademoiselle Nitouche* (di Yves Allegret); J. D.-V.:

Les Revoltés de Lomanach (di Richard Pottier); J. D.-V.: *Les Intrigantes* (di Henri Decoin); J. D. V.: *Le Guerisseur* (di Yves Ciampi); J. D. V.:*La neige était sale* (di Luis Saslavsky); R. L.: *The Manderson Affaires* (di Herbert Wilcox); R. L.: *Le Rois de la pagaille* (*Trouble in the store*, di J. P.Carstairs); André Rossi: A propos de *Moulin Rouge;* Livres de cinéma: Lotte H. Eisner: En marge d'un livre de Jacques Brunius (*En marge du cinéma francais*, di J. J. Brunius); Michelle Ferrieu: L'Oligapole (*Cinéma et Monopole, Le cinéma aux Etats-Unitsc étude economique*, di Henri Mercillon).

Cahiers du Cinéma, tome VI, n. 36, Paris, juin 1954. Jacques Doniol-Valcroze e André Bazin: Entretien avec Luis Bunuel; André Martin: Vive animation dans le cinéma d'animation; André Bazin: La cybernétique d'André Cayatte; Lo Duca: « Pool » du cinéma europeen, co-production et manoeuvres...; Lotte H. Eisner: De la pièce et du film au... ballet d'opera (à propos de *L'Opera de Quat'Sous*); Herman G. Weinberg: Lettre de New York; Denis Marion: Petit Journal Intime du Cinéma; Les Films: Pierre Kast: Les plaisir de l'artillerie (*Monsieur Ripois*, di René Clement); Jacques Doniol-Valcroze: Le sac de couchage (*Sommaren med Monika - Monika et le desir* - di Ingmar Bergman); Pierre Kast: Les martiens ont débarqué (*The Wild One - L'equipe sauvage*, - di Lazlo Benedek); Jean Mitry: Une fausse couche (*Destinées*, di Jean Delannoy, Marcel Pagliero, Christian-Jaque); Maurice Schérer: Un réalisme mechant (*The Blue Gardenia - La femme au gardenia*, - di Friz Lang); Notes sur d'autres films: J. D. -V.: *Le grand jeu* (di Robert Siodmak); J. D. -V.: *Sang et lumiére* (di Georges Rouquier); R. L.: *Fille d'amour* (*Traviata* 53, di Vittorio Cottafavi); J. D. -V.: *Pain, amour et fantaisie* (*Pane, amore e fantasia*, di Luigi Comencini); J. D. -V.:*Secrets d'alcove* (di Henry Decoin, Gianni Franciolini,Ralph Habib, Jean Delannoy); R. L.: *Le tresor du Guatemala* (di Delmer Daves); R. L.: *Meurtre au Nord* (di Joseph Newman); J. -J. R.: *La madone du desir* (di Robert Parrish) e *Mon grand* (di Robert Wise); J. -J. R.: *Le crime de la semaine* (di Jack Arnold); R. L.: *Drole de meurtre* (di Don Weis); F. L.: *Le secret d'Helene Marimon* (di Henri Calef); J. D.-V.: *Un acte d'amour* (di Anatole Litvack); J. D.-V.: *Les femmes s'en balancent* (di Richard Borderie); J. J. R.: *The Stranger left no card* (di Wendy Toye); R. L.: *Quai des blondes* (di Paul Cadeac).

Cahiers du Cinéma, tome VII, n. 37, Paris, juillet 1954. Maurice Schérer e Francois Truffaut: Entre tien avec Roberto Rossellini; Filmographie de Roberto Rossellini; Jacques Audiberti: Billet I, L'écran rétrospectif; Renée Lichtig: En travaillant avec Stroheim; Pierre Michaut: Promenade parmi les films d'art: de Venise à Cannes; Robin Jon Poachim: Bréve rencontre avec Stenibeck; Lotte H. Eisner: La semaine du film a Vienne; L. H. E.: Encore l'*Opera de Quat' Sous;* Francois Truffaut: Petit Journal Intime du Cinéma; Les Films: Jean-José Richer: La Fayette nous voici! (*Jigoku-Mon, La porte de l'enfer*, di Nagata Masaichi);Jean Domarchi: Une tragédie de la vanité (*La provinciale, La marchande d'amour*, di Mario Soldati); Michel Dorsday: Du revolutionnaire au moraliste (*El*, di Louis Bunuel); Jacques Doniol-Valcroze: Post-scriptum sur « El »; Jean- José Richer: Boulimie de Julien Duvivier (*L'affaire Maurizius*, di Jlien Duvivier); Jacques Doniol-Valcroze: De Verga a Moravia (*La lupa, La Louve de Calabre*, di Alberto Lattuada); Notes sur d'autres films: J. J. R.: *Par ordre du Tsar* (di André Hauget); J. D.-V.: *Glinka* (di G. V. Alexandrov); R. L.: *Vol sur Tanger* (*Flying on Tanger*, di Charles Marquis Warren); Pierre Schaeffer: Les Nouvelle Techniques Sonores et le Cinéma; Maurice Schérer: « *L'Amour du Cinéma* », di Claude Mauriac, Correspondance; Table des matiéres, tome VI.

Revue International de Filmologie, tome IV, n. 14-15. Paris, jouillet-décembre 1953; C. Cohen-Séat: Introduction; G. Keir: Le róle, la nécessité et la valeur d'une censure cinématographique; S. Lebovici Cinéma et criminalité; E. Morin: Le probléme des effets dangereux du cinéma; A. Mergen: Cinéma et hygiéne mentale; J. Malfreyt: Inventaire métodique, analytique et critique des écrits de lanque francaise touchant au cinéma et à la filmologie; Notes et documents: R. Girod: Le cinéma comme instrument de recerche.

DerFilmspiegel, n. II, Berlin, D. D. R., 1954, S. Se.: Die Meister des Italienischen Films siehen auf der Seite del Volkes; Kubisch: Die Kinder der Welt in Film; Co.: *Herz der Welt* (di Harald Braun); Willi Müller: Mit dem DEFA-Augenzeugen in Agypten (II); Kritk: M. Lopatta: Neue populärwissenschaftliche Filme (*Die* Watsburg-Mahnruf für Deutsclands Enheit, di Günter Mülpforte; *Mit Skulls und Riemen auf Fahrt*, di Erich Karl: *Auf Kippen und Halden*, di Weknek Kreiseler); *Gefährliche Fracht* (di Gustav von Wangenheim); Wir öffnen Briefe; Max Jaap e Lothar Kusche: *Eine Modeplanderei* (di Max Jaap).

Der Filmspiegel, n. 12, Berlin, D. D. R., 1954, D. D. R.: Charlie Chaplin und Dmitri Schostakowitsch mit dem Internationalen Friedenspreis 1953 ausgezeichnet; Harald Hauser: Alberto Cavalcanti: D. C.: *Hellerchen* (di Marton Keleti); P.: *Unter der Stadt;* Juia Dressler: Schauplatz Berlin (*Fall Dr. Wagner*, di Harald Mannl); John Alexander: *The «Maggie»* di Alexander Mackendrik; Willi Müller: Mit dem DEFA-Augenzeugen in Agypten (III); Kurt Oswald: Filmfrühling auf dem Lande 1954; Kritik: Alfred Strauch: *Ludwig von Beetoven* (di Max Jaap); F. Salow: Gefährliche Fracht (di Gustav von Wangenheim); Jean Morel: Zwei Filme-zwei Welten (*Verflixte Rangen* di A. e B. Henning-Jensen e *Das geheimnisvolle Wrack* di Herbert Ballmann); Dir öffnen Briefe; *Der Bäker von Valorgne* (di Henri Verneuil).

Der Filmspiegel, n. 13, Berlin D. D. R., 1954. H. Otten: Von einer Frau zu 800 Millionen; Stand der DEFA-Spielfilmproduktion; Von Homer bleibt - das Gelächter; Neues aus Italien; I. G.: Regie führt: Slatan Dudow; Julia Dressler: *Stärker als die Nacht* (di Slatan Dudow); *Vom Alex zum Eismeer* (di Carl Gass), *In einer Spur* (di Walter Marten), *Schaffendes Handwerk* (di Karl-Heinz Bohm); H. Kahlau: *Das solite man regeln;* Fritz Seidel: Ganz leis erklingt Musik; Karl Gass: Joris Ivens, der fliegende Holländer; Kritik: Alu.: *Abenteuer in Marienstadt;* Wir öffnen Briefe: Mit dem Skizzenbüch interwegs.

Der Filmspiegel, n. 14, Berlin, D. D. R., 1954. Paul Thyret: Ergänzung eines Briefer; Lil Dagover und Franziska Kinz schrieben dem «Filmspiegel»; in Karlovy Vary werden gezeigt: *Budapest-Sieg des Jahrunderts; Die Fünf von der Barka-Strasse* (di Alexander Ford); P.: Vittorio De Sica; *Vergiss die Liebe nicht* (di Paul Verhoeven); Karl Gass: Joris Ivens, der fliegende Holländer; Was macht der chinesische Film?; Wir öffnen Briefe; Der «Mann mit der Klappe»; W. Poljakov e Günter Kunert: Titel Gesücht.

Deutsche Filmkunst, I Berlin D. D. R., 1954. Für gesamdeutsches, nationales filmschaffen; B.: Ist die schauspielkunst ein stiefkind des films?; Michael Tcshesno-Hell: Einige gedanken zum Thälmann-Film; Stefan Burg: Die Syncronisation ist eine künstlerische aufgabe; Eva Zapff: Lust-Speil-Film; Die Filmfestspiele des Westens im jahre 1953; Jules de Loeuwe: Filmleben in Holland; Umschau; Artkielschau; Kurzmeldungen. Allegato: Literarisches szenarium: Ilja Ehrenburg e Grigoj Kosinzew: *Grosses Herz.*

Deutsche Filmkunst, 2, Berlin, D. D. R., 1954, Pieck: Ein grosser Film über einen grossen deutschen Arbeierführer; Es Gilt sich zu entscheiden!; Wehner Beck: Erschliesst Das nationale kulturerbe für die filmkunst!; I. Issakow: Historische echtheit und künstlerische warheit; Dorothea Meyer: Zu Friedrich Wolfs literarischem szenarium *Thomas Münzer;* Willy Schiller: Studien über das problem des typischen in der farbfilmgestaltung; Wilhelm Neef: Uber die komposition der musik zu *Ernst Thälmann-sohn seiner klasse*; Eva Zapff: Der DEFA-Farbfilm *Die Geschichte vom kleinen muck;* Wenzel Renner: Wie steht es um der lutspielfflm del DEFA? Umschau; Artikalschau; Kurzmeldungen; Allegato: Literarisches szenarium: Friedrich Wolf: *Thomas Münzer.*

Dutsche Filmkunst, 3, Berlin, D. D. R., 1954. Anton Ackermann: Neue höhere aufgaben unseres filmwesens; Konrad Schwalbe: Ernst Thälmann-sohn seiner klasse;

Boleslaw A. Levicki: Zur theorie des bildungs-wissenschaftlichen films; Joachim Emuth: Einige künstlerische probleme des populärwissenschaftlichen films; Der populärwissenschaftliche und in film anwenden!; Der film in Volkspolen; A. M. Brousil Charlie Chaplin film *Im rampenlicht;* Karlheinz Busch: Schreibt die geschichte des deutschen films! Umschau; Artikelübersicht; Aus der produktion; Buchbesprechung: Hans Sasse: Georges Sadoul, *Das it Chaplin, Sein leben, seine filme, seine zeit*, Globus verlag, Wien, 1954; Kurzmeldungen. Allegato: Literarisches szenarium: Alexander Galitsch e Kostantin Issajew: *Auf dem Floss.*

INGHILTERRA

Sight and Sound, vol. 23, n. 4, London, april-june 1954. In the Picture: Telemeter; Ernest Lindgren: Festival in Brazil; Karel Reisz: Stroheim in London; The Big Money; Work in Progress; The Front Page: How Goes the Enemy?; Penelope Houston: The Ambassadors, Americans in Europe; Lindsay Anderson: Only connect, Some aspects of the work of Houmprey Jennings: A sequence from *A Diary for Timothy;* Kenneth Tynan: Garbo; Duncan Crow: The Advent of Leviathan (1927-1936); Flm Reviews: Lindsay Anderson: *Madame de....* (di Max Ophuls); Karel Reisz: *Le salaire de la peur* (di G. H. Clouzot); Penelope Houston: Cinemascope productions (*Howo Mary a Millionaire*, di Jean Negulesco; *King of the Khiyber Rifles*, di Henry King); Philip Hope-Wallace: *Hobson's Choice* (di David Lean); Tony Richardson: *The Golden Coach* (*La Carrozza d'oro*, di Jean Renoir); Karel Reisz: *The «Maggie»* (di Alexander Mackendrick); Patricia Hutchins: *The drawings of Leonardo da Vinci* (di Luciano Emmer); James Morgan: *It should happen to you* di George Cukor); Leslie Halliwell: Strictly for Eggheads; William K. Eerson: The Decline of Charm; John Grierson: A Review of Reviews; Stuart Legg; Shell Film Unit: Twentyone Years; Penelope Houston: Three from Shell; David Robinson: A New Clown The film Folio: Virginia Woolf: The Cinema; Book Reviews: Lindsay Anderson: *A Tree is a Tree*, di Kling Vidor; Alexander Mackendrick: *Reflections on the cinema*, di René Clair; *Cocteau on the Film;* Liam O Laoghaire: *Comedy Films*, di John Montgomery; John Huntley: The sound Track; Correspondence.

Sight and Sound, vol. 24, n. 1, London, july-september 1954. A guide to current films; The Front Page; In the picture: In search of Charlie, M. Ripois meet his Nemesis, ItalianNotes; Lindsay Anderson: Perspectives at Cannes; International Film Festivals: Jacques Rivette and Francois Truffaut: Renoir in America; Jay Leyda Tolstoy on Film; Penelope Houston: Lion Rampant, the Record M. G. M.; Films Reviews: *Knave of Hearts* (*Monsieur Ripois*, di René Clement) Penelope Houston: *Executive Suite* (di Robert Wise); Gavin Lambert: *Father Brown* (di Robert Hamer); Tony Richardson: *The Saga of Anatahan* (di Josef Von Sternberg); Basil Wright: *The Living Desert* (di Walt Disney); Tony Richardson:*Les Orgueilleux* (di Yves Allegret); Lindsay Anderson: *The Big Heat* (di Fritz Lang); James Morgan: *About Mr. Leslie* (di Daniel Mann); Micheál Mac Liammóir: Orson Welles; David Robinson: «The Lighter People»; John Grierson: A Review of Reviews; Philip Mackie: Six Hundred Hours a Week; Book Reviews: Janet Hills: *Children and Films* di Mary Field; Liam O'Laoghaire: *Sceal na scannan* (*The Story of the Films*) di Proinsias O' Couluain: John Huntley: The Sound Track (Edmund Hockridge per *Bang You're Dead*, Philip Green per *Conflict of Wings*, Richard Rodgers per *Victory at Sea;* John Addison per *The «Maggie»*); Correspondence; Author Index to *Sight and Sound*, vol. 23, n. 1-4.

ITALIA

Bianco e Nero, XV, n. 2-3-4, Roma, febbraio-marzo-aprile 1954. Giulio Monteleoni: Evoluzione storica della tecnica della ripresa a colori; Fausto Montesanti: Lineamenti di una storia del film a colori; F. M.: Filmografia; Nino Ghelli: Funzione estetica del colore nel film; Renato May: Cinema del colore; Virgilio Guzzi:

Funzione e limiti del documentario d'«arte»; Mario Verdone: Documentari a colori; Folco Quilici: Il problema della cinematografia subacquea a colori; Piero Portalupi: Le tavolozze meccaniche; I libri: Libero Innamorati e Romano Mergé: Rassegna delle più recenti pubblicazioni sul colore; Guido Cincotti: Bibliografia; Livio Luppi: Dizionarietto tecnico del colore.

Bianco e nero. XV. n. 5, maggio1954. Marcel l'Herbier: Gli avatar del cinematografo; Carl Vincent: Joseph Antoine Fernand Plateau; FabioRinaudo: Un produttore controcorrente: Stanley Kramer; Gillo Dorfles: Realtà filmica; Andrée Ayfre: Il piccolo fuggitivo o infanzia e puerilità; Giovanni Scognamillo: Il film di pupazzi animati; Variazioni e commenti: Arrigo Frusta: Ricordi di un della pellicola; Riccardo Redi: Il grosso legume di Welles; I libri: Lucio Romeo: *Il western maggiorenne*, a cura di Tullio Kezich, *Le western ou le cinéma american par excellence*, di Jean Louis Rieupeyrout; R. R.: *Histoire encyclopédique du cinéma, II, Le cinéma muet (suite)*, di René Jeanne e Charles Ford; I film: Nino Ghelli: *Cronache di poveri amanti* (di Carlo Lizzani); *Avant le déluge* (di André Cayatte); *La spiaggia* (di Alberto Lattuada); Rassegna della stampa; Vita del C. S. C. ; Libri segnalati.

Cinema, n. s., vol. XI, VII, 134, Milano, 31 maggio 1954. Circoli del Cinema; Cinema-gira; C.: I fasti della «Cines»; Michael Wilson: Addio, Mister Deeds!; Sergio de Santis: Hic sunt leones; *Giulio Cesare* made in USA; A.C. Molander: Per il cinema svedese non è finita l'era dei successi; S. D. S.: Forbici non «poetiche»; Carl Vincent: Retrospettive: *L'Image* (di Jacques Feyder); Cinema e Università: C'è molto da fare, I CUC e il film scentifico; Pietro Speri: Estro e limiti di Tati; Giulio Cesare Castello: Film di questi giorni: *Un tram che si chiama desiderio* (*A Streetcar Named Desire*), di Elia Kazan), Miscellanea: *Delirio* (*Orage*, di Pierre Billon e Giorgio Capitani), *Eternamente femmina* (*Forever Female*, di Irving Rapper), *Solo per te ho vissuto* (*So big*, di Robert Wise), *Schiava e signora* (*President's Lady*, di Henry Levin), *Terrore a Shangai* (*The Shangai Story*, di Frank Lloyd), *L'urlo dell'inseguito* (*Cry of the Hunted*, di Joseph H. Lewis), *Lo straniero ha sempre una pistola* (*The Stranger Wore a Gun*, di André Oe Toth, *Cacciatori eschimesi* (*The AlasNan EscNimo*, di James Algar) *Vice*: *La bestia magnifica* (di Chano Urueta), *F. B. I. Divisione criminale* (*La môme vert-de-gris*, di BernardBorderie), *Duello sulla Sierra Madre* (*Second Chance*, di Rudolph Maté). *Forte T*, di William Castle); Il postiglione: La Diligenza.

Cinema, terza serie, vol. XII, VII, 135, Milano, 10 giugno 1954. Scapino: La colonna infame; Tullio Cicciarelli: Guglielmo Barnabò; Cinema-gira; Cinema: Parole agli amici; Mario Gromo: Mostre e Festival; Luigi Chiarini: I giovani e il cinema; Riccardo Redi e Fabio Rinaudo: Non ci sono ricette per fare tredici; Luca Ponte: Un pittore cineasta riscopre la sua Ciociaria; Morando Morandini: Il mimo Tati legge gli uomini; Parlano i direttori: Marco Franzetti (risposta ad un'inchiesta); Filippo M. De Sanctis: Ha detto di sì a Dali; Quindici giorni: I film: Giulio Cesare Castello: Uomini senza paura (*Face to face, di John Brahm*); Miscellanea: *Spettacolo di Varietà* (*The Band Wagon*, di Vincente Minelli), *Nebbia sulla Manica* (*Dangerous When Wet*, di Charles Walters), *Squilli di primavera* (*Stars and Strips Forever*, di Henry Koster), *Il bisbetico domato* (*Marry Me Again*, di Frank Tashlin), *Assassinio premeditato* (*Blueprint for Murder*, di Andrew Stone), *Paula* (di Rudolph Maté), *Destinazione Terra* (*It Came from Outer Space*, di Jack Arnold), *Per la vecchia bandiera* (*Thunder over the Planes*, di Andre de Toth), *Oltre il Sahara* (*Below the Sahara*, di Armand Denis), *I predoni delle grandi paludi* (*Prowlers of the Everglades*, di James Algar), *Le compagne della notte* (*Les Compagnes de la Nuit*, di Ralph Habib); Sette note: Roberto Leydi: The Astaire Story; L'avventura del colore: Domenico Purificato: Maddalena e il castigamatti; Audio e Video: Tullio Kezich: Chiarelli televisivo; Fuori programma: Claudio Bertieri: *Una storia del Pinturicchio* (di Vittorio Sala), *Non più perduti* (di Edmondo Albertini), *I fratelli nemici* (di Gian Luigi Rondi), 5 *Stormo* (di Giorgio Ferroni), *Quattro colori* (di Ermanno Scopinich); I film; Il Postiglione: La Diligenza. Allegato: Filmografia ragionata di Luigi Pirandello, a cura di Giulio Cesare Castello.

Cinema, t.s., vol XII, VII, 136, Milano, 25 giugno 1954. Cinema-gira; Cinema: Significato di *Senso;* Fausto Montesanti: Un film d'amore (o di odio); Luchino Visconti: Questione di stile; Franco Rispoli: Dal Fenomeno Luchino al regista Visconti; Filippo M. De Sanctis: Sesso e coralità in una «storiella vana»; Domenico Meccoli: Mille lire per un colpo di cannone; Franco Zeffirelli: *Senso* è nato alla Scala; Suso Cecchi D'Amico: Dalla pagina allo schermo; Piero Tosi: Costume come vita; Gino Brosio: Non lasciar correre; Dalla sceneggiatura del film: Livia e Franz nella villa di Aldeno; Claudio Forges Davanzati: Un impegno inconsueto; Mario Serandrei: Lettera aperta a Luchino Visconti; Francesco Rosi: Una battaglia «cinematografica»; Riassunto del soggetto del film; Quindici giorni: Giulio Cesare Castello: I film: *Henriette* (*La fète a Henriette*, di Julien Duvivier); Miscellanea: *Nessuno mi salverà* (*The Sniper*, di Edward Dmytryk), *Anocra e sempre* (*Let's Do It Again*, di Alexander Hall), *Amore provinciale* (*Small Town Girl*, di Leslie Kardos), *Sogno di Boheme* (*So This Is Love*, di Gordon Douglas), *La voce della calunnnia* (*A Personal Affair*, di Anthony Pelissier), *Seguite quell'uomo* (*Suivez cet homme*, di Georges Lampin), Sette note: Roberto Leydi: Le mani di Truman; Fuori programma: Claudio Bertieri: *Fiamme gialle* (di Clemente Crispolti), *In funivia al Faito* (di Mario Raffi), *Incursori* (di Armando Tamburella), *Uomini del cielo* (di Edmondo Albertini); Scapino: La colonna infame: Il Postiglione: La Diligenza.

Cinema, t.s., vol. XII, VII, 137, Milano, 10 luglio 1954. La colonna infame; Lettere; Cinema-gira; C.: La poltrona di tutti; Giorgio Moscon: Censura e magistratura; Egidio Ariosto: Una legge necessaria; Filippo M. De Sanctis: Dai poveri amanti di Pratolini all'italiano di Nieo; Angeli, Lizzani, Mida: Al castello di Fratta; Parlano i direttori: Pietro Ingrao, Renato Angiolillo (risposte ad un'inchiesta); «Chi è?» dei critici italiani; Giuseppe De Santis: Un viaggio mancato; Morando Morandini: Lea Padovani; Ettore Zocaro: Milestone e la sua vedova; Quindici giorni: Giulio Cesare Castello: I film: *La bambina del pozzo* (*The Well*, di Russel Rouse); Miscellanea: *Cose da pazzi* (di G. W. Pabst), *Opinione pubblica* (di Maurizio Corgniati), *La frusta d'argento* (*The Silver Whip*, di Harmon Jones), *L'inferno di Yuma* (*Devil's Canyon*, di Alfred Werker), *L'assassinio arriva di notte* (*The Long Dark Hall*, di Anthony Bushell e Reginald Beck), *Son tornato per te* (*Heidi*, di Luigi Comencini); Scenografia e costumi: Fausto Montesanti: Cinemascope biblico e sofisticato; L'avventura del colore: Domenico Purificato: artifici in bianco nero e grigio; Biblioteca: g.c.c.: Due libri sul cinema italiano (*Cinema quinto potere* di Luigi Chiarini, *Cinema italiano* di Mario Gromo); Sette note: Roberto Leydi: La nostalgia dell'«Apollo»; Fuori programma: Claudio Bertieri: *La vecchiaia* (di Brunello Rondi), *Uomini nuovi* (di Ubaldo Magnaghi), *Marmo* (di Gian Luigi Lomazzi), *Incontro col libro* (di Gian Piero Pucci e Renato Sinistri), *Lavoro che redime* (di Antonio delle Rose), *Nascere all'acqua* (di Clemente Crispolti), *Le cernie della Costa d'Argento* (di Romolo Marcellini), *Pompei scavi* (di G. Sanfilippo), *Vita e lavoro* (di Alfredo Corte); Mostre e Festival: Piero Gadda Conti, André Bazin: Qualità non quantità; I govani e il cinema: Guido Rosada, Carlo Pizzo, Massimo Scaglione: Non si sentono perduti; Il Postiglione: La Diligenza; Allegato: Indice per materie del vol. XI.

Cinema, t.s., vol. XII, VII, 138, Milano, 25 luglio 1954. Cinema-gira; Giulio Cesare Castello: Quasi retrospettivo il Festival di Locarno; Antonioni, Bassani, Cecchi d'Amico: Uno dei «nostri figli», In barca sul Tevere il cadavere di un «vinto»; Ettore Capriolo: Giorgio Strehler uomo «di rappresentazione»; Biblioteca: Guido Gerosa: *Realismo del cinema italiano;* c.: Bengt Idestam-Almquist: *Dramma e rinascita del cinema svedese;* Album di Piero Portalupi: Roma 1944; Piero Portalupi: Dal Cinema allo Striporama; Roger Manvell: Dai ragazzi di Mary Field al Padre Brown di Alec Guinness; Parlano i direttori: Corrado De Cita, Carlo Colombo (risposte ad un'inchiesta); «Chi è?» dei critici italiani; Luigi Chiarini: Sganciamo Venezia dalla burocrazia; Giuseppe Turroni, Paolo Gozzi: I nostri «J3» sono più saggi; Quindici giorni: I film: Giulio Cesare Castello: *Femmina Contesa* (*Take the High Ground*, di Richards Brooks); Miscellanea: *La ragazza da venti dollari* (*Wicked*

Woman, di Russell Rouse), *Traversata pericolosa* (*Dangerous Crossing*, di Joseph M. Newman), *Sulle ali del sogno* (*Melba*, di Lewis Milestone), *Provinciali a Parigi* (*Innocents in Paris*, di Gordon Parry); Scenografia e costumi: Fausto Montesanti; Cedric Gibbons quasi espressionista; Repertorio: Tullio Kezich: Catastrofe moralista a suon di musica (*San Francisco*, di W. S. Van Dyke II); Fuori programma: Claudio Bertieri: *Settimana Incom* n. 1112 (a cura di Stefano Canzio e Edmondo Cancellieri) e *Film Giornale Universale* n. 575, *Nasce un campione* (di Elio Petri), *Bozzetto in laguna* (di Ermanno Scopinich), *Morte in agguato* (di Giorgio Baldaccini), *Zucchero, prego?* (di Edmondo Albertini); Il Postiglione: La Diligenza.

Cinema, t.s., ol. XII, VII, 139, Milano, 10 agosto 1954. Cinema-gira; Stefano P. Ubezio: Federico Fellini crede ancora nei sentimenti; Fausto Montesanti: Genesi segreta di Gelsomina e Zampanò; Federico Fellini: Ogni margine è bruciato; Tullio Pinelli: Una diversità complementare; Ennio Flajano: Ho parlato male de *La strada*; Giulietta Masina: Gelsomina sente la vita degli alberi; Brunello Rondi: Un regista che disegna gli attori con la matita; Moraldo Rossi: Fellini e il cavallo fantasma; Dal diario di lavorazione; Fellini, Flajano, Pinelli: I discorsi del «matto» (dalla sceneggatura del flm), Luigi Giacosi: Il film più faticoso in una carriera di quarantatre anni; Fellini, Flajano, Pinelli: Moraldo in città; Battaglini, Cappellini, Cavalieri, Nuvolone, Peretti Griva: La parola ai giuristi; Francesco Bolzoni: Dialogo senza comprensione; Paolo di Valmarana: Camilla serva tutto fare autorevole e sensata; Piero Zanotto: David Lean a Venezia fra turismo e neorealismo; Quindici giorni: I film: Giulio Cesare Castello: *La pattuglia sperduta* (di Piero Nelli); Miscellanea: *La preda della belva* (*Outrage*, di Ida Lupino), *Destino a tre volti* (*Charade*, di Roy Kellino), *Campo III* (*The Wooden Horse*, di Jack Lee), *Marinai del re, Sailor of the King, di* Roy Boulting), *Topaze* (di Marcel Pagnol), *Il serpente sulla croce* (*Sawa sa Lumanicy Samborjo*, di Gerardo De Leon); Vice: *L'ultima notte* (*Leur Dernière Nuit*, di Georges Lacombe), *Ritratto di un assassino* (*Portrait d'un assassin*, di Bernard-Roland), *Paradiso notturno* (*Bloodhounds of Brodwai*, di Harmon Jones); Bibloteca: g.c.c.: *Cinquant'anni di teatro in Italia*, a cura di Giulio Pacuvio; *Bibliografia generale del cinema*, a cura di Carl Vincent, Riccardo Redi e Franco Venturini; Fuori programma: Claudio Bertieri: *Settimana Incom* n. 1119 (a cura di Raimondo Musu), *Tiro al bersaglio* (di Tullio Bruschi), *Corali senesi* (di Vittorio Sala); Il Postiglione: La Diligenza.

Cinema, t.s., vol. XIII, VII, 140, Milano, 25 agosto 1954. Cinema-gira; c.: Punto di partenza?; Mario Verdone: Film per ragazzi e documentari a Venezia; Herman G. Weinberg: Perfezione tecnica e assenza d'umanità; Abel Gance, Charles Ford; Per una supermanifestazione; Jay Leyda: Ritratto di Kurosawa; Inchiro Narimoto: I sette samurai del regista di *Rashomon;* Marina Cristina Molander: Adolescenza lirica di un film surrealistico; Domenico Meccoli: Critici d'anteguerra al Lido; Domenico Purificato: Promemoria per Venezia; Sergio Amidei: Gli alluvionati dell'Excelsior; Il programma della XV Mostra; Giusto Vittorini: Mel Ferrer regista insoddisfatto; Al Festival di karlovvy Vary; Quindici Giorni: I film: Giulio Cesare Castello: Miscellanea: *Confessioni di una ragazza* (*One Girl's Confession*, di Hugo Haas), *S.O.S. Scotland Yard* (*Hig Treason* di Roy Boulting), *La signora delle camelie* (*La dame aux camélias*, di Raymond Bernard), *Ho ucciso mia moglie* (*Le poison*, di Sacha Guitry); Vice: *N.N. Sorvegliata speciale* (*The Company She Keeps*, di John Cromwell), *Appuntamento col destino* (*Turn the Key Softly*, di Jack Lee), *Il destino colpisce due volte* (*Lightning Strikes Twice*, di King Vidor), *Terrore sul treno* (*Terror on the Train*, di Ted Tetz'aff), *Il marchio del cobra* (*Forbidden Cargo*, di Harold French), *La gang dei falsari* (*The Diamond*, di Montgomery Tully); Biblioteca: g.c.c.: *Il film nella battaglia delle idee*, di Luigi Chiarini; s.d.s: *Uomini e film;* Il Postiglione: La Diligenza.

Cinema Nuovo, III, 36, Milano, I giugno 1954. Lettere al direttore; Notizie; L.D.F.: Convegno universitario del teatro; Cesare Zavattini: Diario; Cinema Nuovo: Non succede mai niente; Siegfried Kracauer: Smettono di baciarsi per cantare Oh my Lady; B. R.: Non conosce l'umiltà; Emilio Cecchi, Vincenzo Cardarelli, Panfilo

Gentile: Consiglieri aulici per produttori sagaci; O. D. F.; Rider's Indigest; Martin Quigley jr.: Lo dicono anche loro; Ebbe Neergard: Il futuro era cominciato; Anna Garofalo: Non più considerate modelli da imitare; Stelio Martini: Lunga storia di Giulietta; Callisto Cosulich: Fa bene a ricordarceli; Lino del Fra: I finti Re Magi; Vasco Pratolini, Franco Zeffirelli: I fidanzati; Schede: *Precipitevolissimevolmente* (*Trouble in Store*, di John Paddy Carstairs), *Prima del diluvio* (*Avant le déluge*, di André Cayatte), *Henriette* (di Julien Duvivier), *Solo per te ho vissuto* (*So Big*, di Robert Wise); Tom Granich: I cortometraggi (*Guttuso, pittore popolare*, di Giulio Petroni; *La campagna di Roma*, di Gino Visentini; *Il pantano*, di Alberto Ancillotto; *Le cernie della Costa d'Argento*, di Romolo Marcellini); Giulio Cattivelli: Formato ridotto; Vito Pandolfi: Cala l'ombra di Niccodemi; Renzo Renzi: Al cinema Cyrano diventa Don Chisciotte; Il nostromo: colloqui con i lettori.

Cinema Nuovo, III, 37, Milano, 15 giugno 1954. Lettere; Notizie; Cesare Zavattini: Diario; Cinema Nuovo: Per una distensione; Luigi Chiarini: Una United Artists per il cinema italiano; Vittorio Bonicelli: Il latte delle donne povere; Nicola Baladucco: Latifondi baroni contadini, qui si parla della Sicilia; O. D. F.: Rider's Indigest; Oreste del Buono: Il destino d'Europa in un fascio di lettere; Ennio Flajano: Lo sceneggiatore: uno che ha tempo; Livio Zanetti: Donne e soldati; Lino del Fra: Gl'inquilini di Pietrangeli; Vasco Pratolini, Franco Zeffirelli: I fidanzati; Giorgio N. Fenin: Le marionette elettroniche; Schede: *La mano dello straniero* (di Mario Soldati), *Musoduro* (di Giuseppe Bennati), *Eternamente femmina* (*Forever Female*, di Irving Rapper), *La rete* (*La red*, di Emilio Fernandez), *Cose da pazzi* (di G. W. Pabst); Colonna sonora: Vice: Le due Luci; Tom Granich: I cortometraggi: *Tiro al bersaglio* (di Tullio Bruschi), *Sulla via del tabacco* (di Clemente Crispolti), *Un po' di storia del caffè* (di Fernando Cerchio); Corrado Terzi: Copertine (*Actes du congrès international sur la presse périodique, Cinématographique et radio pour enfants*, Milano, 1953; Michael Wilson: *Salt of the Earth*, 1953); Leo Penna: Segnaliamo questi saggi; Televisione: Vito Pandolfi: Matita magica; Teatro e realtà: Gerardo Guerrieri: Nello zaino del soldato Sveik c'è un messaggio per Bert Brecht; Il Nostromo: Colloqui con i lettori.

Cinema Nuovo, III. 38, Milano, I luglio 1954. Lettere; Notizie; Cesare Zavattini: Diario; Cinema Nuovo: Fiducia con riserva; Glauco Viazzi: I critici di Charlot accordano i violini; Carlo Falconi: Cinquemila sale con l'angelo custode; Benedetto Benedetti: E' finita la tempesta e rinasce il feuilleton; Silvio d'Amico: Amletico; Francesco Carnelutti: In attesa del permesso; Lino dal Fra: La cortina di carte da bollo; L. Z.: Un mappamondo sul trattore (fotoservizio); Aldo Paladini: Gli snob della Georgia hanno il teschio sul giubbotto; O. D. F.: Rider's Indigest; Vasco Pratolini, Franco Zeffirelli: I fidanzati; G. N. Fenin: I cow-boys introspettivi; Vittorio Bonicelli: Chaplin non mi fa ridere, mi far ridere Tati; Edgardo Pavesi: Adolfo ed Eva nel bunker; Schede: *La bestia magnifica* (di Chano Urueta), *Opinione pubblica* (di Maurizio Corganati), *Budapest* '810 (*Déryné*, di Lászó Kalmar): *Una signora per bene* (*Le bon Dieu sans confession*, di Claude Autant-Lara), *Provinciali a Parigi* (*Week-End to Paris*, di Gordon Parry); Tom Granich: I cortometraggi: *Giorno di festa a Castelrotto* (di Aldo Nascimben), *Il razzagio* (di Alessandro Orsi), *Un passo dopo l'altro* (di Ermanno Scopinich); Colonna sonora: Vice: *Giovinezza di Chopin;* Le riviste: Vice: Gli abitanti di Villa Dumas; Formato ridotto: Giulio Cattivelli; Televisione: Luigi Caglio: Ogni americano ha un'antenna; Gerardo Guerrieri: Interpreti o Napoleoni; Il Nostromo: Colloqui con i lettori; Indici del terzo volume.

Cinema Nuovo, III, 39, Milano, 15 luglio 1954. lettere al direttore; Notizie; Widmer Bandini: Una fetta di Parsifal; Cesare Zavattini: Diario; Cinema Nuovo: La guerra dei mammuth; Cecilia Mangini: America, America non ti conosco più; Carlo Bernari: La parte dello scrittore; Federico Fellini: In tre si chiacchiera; Tullio Pinelli e Federico Fellini: 10.000 lire per una moglie (brano di sceneggiatura da *La strada*, Stelio Martini: La mondana rispettosissima; O. D. F.: Rider's Indigest Emilio Tadini e Carlo Cisventi: Cronaca dalla bassa; Federico Frascani: L'oro e la

Banca di Napoli; Luigi Malerba e Antonio Marchi: Non piacerà ai generali; Edgardo Pavesi: Quando il Nord e il Sud si parlavano di nascosto; Callisto Cosulich: La terra trema ma non cambia nulla; Massimo Mida: Gérard Philipe; Guido Aristarco: Sfilano in rotativa le piaghe del Terzo Reich: Schede: *Operazione Apfelkern* (*La bataille du rail*, di René Clement), *N.N. Vigilata Speciale* (*The Company She Keeps*, di John Cromwell); Tom Granich: I cortometraggi: *Trapani* (di Michele Poma), *Cortona* (di Domenico Bernabei), *Gli uomini del cielo* (di Edmondo Albertini); Corrado Terzi: Copertine (*Cinema italiano*, di Mario Gromo); Colonna sonora: Vice: Il valzer bivalente; Vice: Televisione; Teatro e realtà: Gerardo Guerrieri: I sani da legare; Il Nostromo: Colloqui con i lettori.

Cinema Nuovo, III, 40, Milano, I agosto 1954. Lettere al direttore; Notizie; Widmer Bandini: E' arrivato un bastimento; Cesare Zavattini: Diario; Cinema Nuovo: Benvenuto Mr. Johnson?; Sam Carcano: Il film e l'organizzazione della cultura; Carlo Falconi: Il cardinale preparava l'impero; Aldo Paladini: 20 uomini e una cassa; Suso Cecchi d'Amico, Gianni Puccini e Rodolfo Sonego: Il personaggio esiste; Renzo Renzi e Nino Fusaroli: Il segreto di Pascal; Leo Penna: Tutta la città ne parla; Giorgio N. Fenin: I best-sellers restaurati; Luigi Fossati: I fratelli di Maddalena; O. D. F.: Rider's Indigest; Guido Aristarco: Un festival che era tranquillo; Giulio Cattivelli: Qualcosa è cambiato; Schede: *Invasione U.S.A.* (di Alfred E. Green), *Il 49' uomo* (di Fred S. Sears); Tom Granich: I cortometraggi: *S.O.S. sulle Dolomiti; Marmo* (di Gianluigi Lomazzi); *Il suono* (di Giulio Briani), *Vacanze in Italia* (n. 1112 della Settimana Incom); Televisione; Il libro del giorno: Corrado Terzi: (*Cinema quinto potere*, di Luigi Chiarini); Il Nostromo: Colloqui con i lettori.

Cinema Nuovo, III, 41, Milano, 15 agosto 1954. Lettere; Notizie; Leo Penna: Temporale di bufale; Giulio C. Pradella: I bimbi adulti; Cinema Nuovo: Vigilia di Venezia; Livio Zanetti: Queste le selezioni; Giulia Massari: Welcome sott'acqua; Lino del Fra: I figli smarriti del neorealismo; Benedetto Benedetti: Moraldo in città incontra se stesso; Ivano Fabrini: I vitelloni ci guardano; O. D. F.: Rider's Indigest; Italo Toni: Un soldato semplice; Sophie Wenek: Memoriale di un fantasma; Glauco Viazzi: Le follies d'America; Aldo Paladini: L'auspicato carrozzone; D. A. Lemmi: Il crack dei giganti; Luigi Caglio: Il terzino sinistro ha cambiato équipe; Guido Aristarco: Il mestiere del critico: *La pattuglia sperduta*, di Piero Nelli; Tom Granich: I cortometraggi: *L'occhio ci inganna* (di Sergio Ricci e Carlo Romano), *Settimo cielo* (di Giancarlo Cristiani e Vincenzo Castaldi), *Armonie flegree* (di Giovanni Assenza); Guido Bezzola: L'enciclopedia delle nuvole; Luciano Lucignani: Con i classici non si scherza; Televisione: Vito Pandolfi: La televisione diiventa una forma di svago tra le più gradite proprio per la provvisorietà di tutto ciò che presenta; Il Nostromo: Colloqui con i lettori.

Cinema Nuovo, III, 42, Milano, 1 settembre 1954. Lettere; Notizie; Venezia primo tempo: Giulia Massari: Senza tramonto; Cesare Zavattini: Diario; Italo Calvino: L'inaugurazione; Guido Aristarco: I veri vincitori; Emilio Tadini: Tregua d'armi; Francesco Maselli: Torri di paglia e fiumi di seta; Luigi Chiarini: I leoni che ridono; O.D.F.: Rider's Indigest; Mario Dondero e Ugo Mulas: La città e la Mostra (fotodocumentario); Stelio Martini: Con le attrici giapponesi noi faremo Butterfly; D. A. Lemmi: Touchez pas à Venise; G. Titta Rosa: Gengis Khan nella laguna; Jaroslav Broz: E dopo l'ottava edizione altre ne verranno; Sam Carcano: I cari inganni; Aldo Paladini: Il neorealismo non è pessimista; André Bazin: Renoir nell'arena; Gerardo Guerrieri: Romantici all'est e romantici all'ovest; Oreste del Buono: Segnaliamo a De Sica l'entrata in guerra; Giorgio Caproni: Doppiato in versi l'enigma di Rashomon; Il Nostromo: Colloqui con i lettori.

Filmcritica, vol. VII, 36, Roma, maggio 1954. Alberto Lattuada: « Guardie svizzere » e « utili idioti »; Umberto Barbaro: La camera oscura; Ermanno Contini: Cannes, fiera campionaria; Vittorio Rossi: Appunti sulla scenografia cinematografia; Giuseppe Ferrara: Psicologia e simbolo di René Clement (3); Barthelemy Amengual:

Il mito di Tristano e Isotta nel cinema; Cinema biblioteca: b.: 50 *anni di cinema italiano* (di E. Ferdinando Palmieri, Ettore Margadonna, Mario Gromo); c.: *Storia del cinema italiano* (di Carlo Lizzani); f.: *Cinema tedesco* (di Siegfried Kracauer); Schede Critiche: Edoardo Bruno: *Cronache di poveri amanti* (di Carlo Lizzani); Marcello Clemente: *Dov'è la libertà* (di Roberto Rossellini), Rudi Berger: *Julius Caesar* (di Joseph Mankiewicz), *O' Cangaceiro* (di Lima Barreta).

Filmcritica, vol. VII, n. 37-38, Roma, giugno-luglio 1954. XV Mostra déArte Cinematografica: Luciano Pericoli: Il festival e la critica (disegno); Edoardo Bruno: Venezia 1954; Elio Zorzi: Ventitré anni di ricordi; Renato Giani: Interrogativi sulla Mostra; Govanni Calendoli: Non è sport, Venezia; Anacleto Tanda: Hollywood a Venezia; Italo Dragosei. Malinconie del Lido; Mario Orsoni: Appunti su David Lean; Documentazione: André Gide: Annotazioni sul film; Giuseppe Turroni: A proposito della *Marsigliese;* Pieter Van der Sloot: Coreografia e stile; Note e corsivi: Edoardo Bruno: La speranza dei condannati; Renato Giani: I critici non mi difendono: perché?; Marcello Clemente: Tarchetti, pittore; Francesco Bolzoni: Il Polesine, paese dimenticao; Gi. Tur.: Wyler in un mito; G. Fer.: De Sica, uomo di gusto; Giuseppe Ferrara: Conclusione a Clément; Enzo Mastrolilli: Lettera da New York: Ed ora... Vista-Vision; Libri del mese: E. B.: *Il buongoverno*, di Luigi Einaudi; Nicola Ciarletta: *Riflessioni sul teatro*, di Jean-Louis Barrault; Luigi Quattrocchi: *Libertà e cultura*, di John Dewey; L. Q.: *Umanità e favola nell'arte di Shakespeare*, di Ada Sabbadini; Schede critiche: Edoardo Bruno: Tre film (*Tempi nostri*, di Alessandro Blasetii; *La mano dello straniero*, di Mario Soldati; *Prima del diluvio*, di André Cayatte); Sergio Militello: Appendice alle osservazioni critiche sulla musica del film.

L'Eco del Cinema, V, 74 (II), Roma, 15 giugno 1954. La buona volontà; Brunello Rondi: Epica nazionale del cinema nordico; deb.: Omero soggettista; Massimo Mida: Il secolo del cinema; Massimo Scaglione: L'epopea garibaldina in *1860;* Callisto Cosulich: Potere e schiavitù del cinema italiano; Aldo Scagnetti: I tre personaggi di Amedeo Nazzari; Guido Gambardella: Il grande sogno; Guido Lori: Ramon vuol farsi frate?; Lorenzo Quaglietti: I film della quindicina: *Henriette* (di Julien Duvivier), *Musoduro* (di Giuseppe Bennati), *Pony Express* (di Jerry Hopper), Altri film: *O' Cangaceiro* (di Lima Barreto), *Destinazione terra, La principessa di Bali*, (di George Marshall), *Morti di paura* (di Hal Walker), *La valigia dei sogni* (di Luigi Comencini), *La baia del tuono;* Stracci colorati; La vecchia antologia; Rassegna della stampa; La pagina degli «Amici del Cinema»; Circoli del Cinema; Notiziario; La quindicina sullo schermo; La posta; E. E. G.: Una doverosa risposta.

L'Eco del Cinema, V, 75, (12), Roma, 30 giugno 1954. Esame di maturità; Luciano Lucignani: I greci di Siracusa; Guido Gambardella: Pietà per chi paga; Francesco Dorigo: Realismo francese del dopoguerra; Massimo Scaglione: *Delitto senza passione* (di Ben Hecht e Mac Arthur); Massimo Mida: Il secolo del cinema; Giuseppe Sbilla: Una storia del cinema italiano; Ermanno Comuzio: Musicisti cinematografici: Mario Nascimbene; Opinioni al telefono; Lorenzo Quaglietti: I film della quindicina: *Non cercate l'assassino* (di Phil Karlson), *Appuntamento col destino* (di Jack Lee), Altri film: *Marinai del re, La voce della calunnia* (di Anthony Pellissier), *Ad Est di Sumatra* (di Budd Boetticher), *Il diamante del re, Per la vecchia bandiera* (di André de Toth), *La mano dello straniero* (di Mario Soldati); Guido Pilon: Tutto da rifare dal cinema alla TV; Domenico Acconci: Il cimitero di Hollywood; Stracci colorati; La vecchia antologia; Rassegna della stampa; La pagina degli «Amici del Cinema»; Circoli del Cinema; Notizie dal mondo; La quindicina sullo schermo; La posta.

L'Eco del Cinema, V. 76 (13), Roma, 15 luglio 1954. Festival o fiere?; Callisto Cosulich: Cinquant'anni di cinema italiano; Cecilia Mangini: Da Grazia Deledda a Mario Monicelli; Mario Monicelli: Sopraluogo in Sardegna; Ermanno Comuzio: *E'*

arrivata la felicità (di Frank Capra); Massimo Mida: Il secolo del cinema; Il vistavision non fa la rivoluzone; Edgard Hustley: Panorama inglese: i documentari dopo la guerra; Bruno Crescenzi: Le avventure straordinarie del cavallino con la gobba; Guido Lori: Cinema e zoologia; Lorenzo Quaglietti: I film della quindicina: *Spettacolo di varietà* (*The Band Vagon*, di Vincente Minelli), *Seminole* (di Budd Boetticher), Altri film: *Assassinio premeditato*, *Seguite quest'uomo* (di Georges Lampin), *Duello sulla Sierra Madre*, *Il complice segreto*; I « Nastri d'argento »; Stracci colorati; La vecchia antologia; Rassegna della stampa; La pagina degli « Amici del Cinema »; Circoli del Cinema; Notizie dal mondo; La quindicina sullo schermo; La posta.

L'Eco del Cinema, V, 77 (14), Roma, 21 luglio 1954. Notizie dal mondo; Le due misure; Franco Giraldi: In *L'arte di arrangiarsi* ancora il tema prediletto da Luigi Zampa; Opinoni al telefono: risponde Cesare Zavattini; E.G.: I nostri interessi; R. Calisi e S. Cilento: Il montatore come editore; Callisto Cosulich: Primo contatto con la realtà; T. C.: Immagini di Karlovy Vary; Franco Venturini: *Il testamento del dottor Mabuse* (di Fritz Lang); Giovanni Gigliozzi: Il teatro migliore muore a Via Veneto; Guido Gambardella: I soggetti non servono; La vecchia antologia; Aldo Serio: Cine amatori a Montecatini; Ivano Cipriani: I problemi del cinema didattico; Domenico Acconci: Queste dive!; Vice: I film della quindicina: *Operazione Apfelkern* (*la bataille du rail*, di René Clèment), Altri film: *La ragazza da venti dollari* (di Russul Rouse), *Il gigante di New York* (di Jacques Tourneur), *Una notte sui tetti*, *Eternamente femmina*, *L'inferno di Yuma*, *Francis contro la camorra*, *Prendeteli vivi o morti*; La quindicina sullo schermo; La posta.

L'Eco del Cinema, V, 78-79 (15-16) Roma, 15-31 agosto 1954. Luciano de Feo: Venezia 1932-1954; Cinema italiano sulla laguna, Panorama italiano, Panorama americano, Panorma francese, Panorama giapponese, Panorama indiano, Panorama inglese, Panorama tedesco, Panorama ungherese, La Bulgaria a Venezia, Panorama polacco, Panorama nordico (Svezia e Finlandia), Panorama messicano, Panorama spagnolo, L'Argentina a Venezia (a cura di R. Calisi, S. Cilento Mario Antonicelli, Luigi Caretti, Tommaso Chiaretti, Callisto Cosulich, Franco Giraldi, Aristide Girosi, Paolo Jacchia, Luigi Italia, Maurizio Massabo, Franco Napoli, Lorenzo Quaglietti, Marco Viana, Franco Venturini); Ivano Cipriani: Film documentari e film per ragazzi avanguardia del Festival veneziano.

Rassegna del Film, III, 21, Torino, giugno 1954. F. Di Giammatteo: Neorealismo, fatto morale; Colloquio con Zavattini; Franco Valobra: La trappola del « volemose bene »; Gian Renzo Morteo: Il tram del desiderio non ha mutato binario; Giorgio Peiretti: Italiani ma distensivi i film graditi agli esercenti; Sante E. Uccelli: Idealismo, marxismo, cristianesimo, tre correnti come fossero partiti; Critici di tutti i giorni: Nino Cacia: Catania e Messina; Giuseppe Turroni: In ufficio si comincia parlando di cinema; Guido Ferrero Gola: Con *Il mondo nuovo* Soldati dà scandalo; Saverio Vollaro: Mentre voi dormite i ricordi lavorano; I film: f. d. g.: *Prima del diluvio* (*Avant le déluge*, di André Cayatte) e *Terza liceo* (di Luciano Emmer); f. v.: *Henriette* (di Julien Duvivier); f. v.: *Vacanze d'amore* (di Jean-Paul Chanois, *Le village magique*), t. k.: *Squilli di primavera* (*Stars and Stripes Forever*, di Henry Koster), e. g. l. : *Tempi nostri* (di Alessandro Blasetti), e. d. l. : *Ha ballato una sola estate* (*Hon dansade en sommar*, di Arne Mattsson), g. g.: *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, di Joseph Mankiewicz), g. g. : *Aida* (di Clemente Fracassi), e. g. l. : *Squadra omicidi* (*Vice-Squad*, di Arnold Haven), e. g. l. : *Sadko* (di Alexander Ptuscko), s. v. : *Le vacanze del signor Hulot* (*Les vacances de monsieur Hulot*, di Jacques Tati), g. g. : *Il tesoro dell'Africa* (*Beat the Devil*, di Jhon Huston), g. g. : *La tunica* (*The Robe*, di Henri Koster), e. g. l. : *Come sposare un milionario* (*How to marry a millionaire*, di Jean Negulesco), s. v. : *Villa Borghese* (di Gianni Franciolini), e. g. l. : *Accadde a Berlino* (*The Man Between*, di Carol Reed), t. k. : *Virginia dieci in amore* (*She's back on Broadway*, di Gordon Douglas); Archivio; Enrico Paolucci: Il colore nel film: Due passi innanzi; Il passo ridotto: Ernesto G. Laura: Mestiere prima che arte, serietà prima che diplomazia; Pentagramma: Ermanno Comuzio: Vittoria della

semplicità; Teleschermo: Giorgio Cassiani: La crudeltà della domenica; Libreria: Giuseppe Sibilla: Cinema e vita politica nella Germania ante Hitler (*Cinema tedesco*, di Siegfried Kracauer).

Rassegna del Film, III, 22, Torino, luglio 1954. La Rassegna del Film: Processo allo spettatore; Paolo Gozzi: E' il momento degli uomini politici; Carlo Doglio: Questi sfacciati luoghi comuni; Il cinema quest'anno da Nord a Sud: Ermanno Comuzio: Bergamo; Giuseppe Vetrano: Treviso; Giacomo Gambetti: Imola; Ferdinando Rocco; Livorno; Franco Zannino: Reggio Calabria; Nino Cacia: Messina; Renato May: Aiutare gli individui a riconoscere se stessi; Ottorino Pesce: Un sacco di quattrini; Critici di tutti i giorni: Nedo Ivaldi: Torino; Giuseppe Turroni: I giovani snob della terza liceo; Roberto Chiti: Claude Autant-Lara; I film: f. d. g.: *La mano dello straniero* (di Mario Soldati); f. v.: *Uomini senza paura* (*Face to Facendi John Brahm*); f. v. : *La giovinezza di Chopin* (*Mlodosc Chopina*, di Alexander Ford); f. v. : *Benvenuto, Mr. Marshall!* (*Bienvenido, Mr. Marshall!*, di Luis Berlanga); f. v. : *Il trono nero* (*His Maiesty O' Keefe*, di Byron Haskin), f. v.: *Musoduro* (di Giuseppe Bennati), f. v. : *Lo sperone nudo* (*The Naked Spur*, di Anthony Mann), s. v. : *Cento anni d'amore* (di Lionello De Felice), s. v.: *Oltre il Sahara* (*Below the Sahara*, di Armand Denis), f. v.: *Frine, cortigiana d'Oriente* (di Mario Bonnard); Documentari e realtà: Ferdinando Rocco: Lezione d'idraulica (*Nascere all'acqua*, di Clemente Crispolti; *Le cernie della Costa d'Argento*, di Romolo Marcellini; *In funivia al Faito*, di Mario Raffi; *Limite acque sicure*, di Silvano Filippelli; *Guttuso*. di Giulio Petroni; *Il Signor Bonaventura*, di Tullio Bruschi; *La casa dei sogni*, di Emilio Marsili; *La valle del silenzio*, di Piero Giordanino; *Terra cotta*, di Mario Ferrari e Gianni Belotti; *Gente dei ghiacciai*, di Emilio Marsili; *Avvenne in funivia*, di Guido Leoni; *Città del silenzio*, di Aldo Paladini; *La terra nostra*, di Italo Magrini; *Torna Garibaldi*, di Giorgio Simonelli; *Fiori*, di Enzo Trovatelli; *Ruote su asfalto*, di G. Sanfilippo; *Arcobaleno italico n.* 6, di Urbano Magnaghi; *Arcobaleno italico n.* 12, di Remigio Grosso); Pentagramma: Ermanno Comuzio: Originalità piena di rischi; Archivio; Teleschermo: Giorgio Cassiani: Esperienze sulla «vita»; Libreria: Corrado Terzi: Cinema, quinto potere in Arcadia e ovunque (*Cinema quinto potere*, di Luigi Chiarini, *Dall'Arcadia a Peschiera*, di Piero Calamandrei, Renzo Renzi e Guido Aristarco).

Rassegna del Film. III, 23, Torino, agosto-settembre 1954. La Rassegna del Film: Tre fatti e una morale; F. Di Giammatteo: Faticosa evoluzione del neorealismo; Secondo colloquio con Zavattini; F. M. De Sanctis: Non più discutere: conta lavorare; Mario Quargnolo: Il cinema e le licenze storiche; Luigi Caglio: Locarno '54, Italia, USA, URSS e gli altri tutti presenti ma senza impegno; Così il 1953-1954 nei piccoli centri: Guido Gerosa: Erba; g. g. : Proserpio; Massimo Scaglione: Moncalvo; Silvana Forni: San Giovanni in Persiceto; Carlo Doglio: *Roma città aperta* non è realismo; Fausto Amodei: Film a episodi, spettacolo come vita; Critici di tutti i giorni: Nedo Ivaldi: Torino; I film: f. r. : *Operazione Apfelkern* (*La bataille du rail*, di Réne Clement), t. k. : *Spettacolo di varietà* (*The Band Vagon*, di Vincente Minelli), t. k. : *La carica dei Kyber* (*King of the Kyber Rifles*, di Henry King), t. k. : *Tempeste sotto i mari* (*Beneath the* 12-*Mile Reef*, di Robert D.Webb), f. r. : *Una notte sui tetti* (*Love Happy*, di David Miller), f. r. : *Eternamente femmina* (*Forever Female*, di Irving Rapper), f. r.: *Il nemico pubblico n.* 1 (*L'ennemi public n.* 1, di Henri Verneuil), t. r. : *La vergine sotto il tetto* (*The Moon is Blue*, di Otto Preminger), f. v. : *Arrivo fra Cristoforo!* (*L'auberge rouge*, di Claude Autant-Lara), f. v. : *La ragazza da venti dollari* (*Wicked Woman*, di Russell Rouse); Archivio; Seconda edizione: e.g.l.: *Luci della città* (di Charlie Chaplin); v. b. : *Trader Horn* (di W. S. Van Dyke II); Il passo ridotto: Ernesto G. Laura: Rivelazioni e conferme nel bilancio di Montecatini; Documentari e realtà: Ferdinando Rocco: La retorica in agguato (*Domodossola-Milano-Roma*, di Edmondo Cancellieri; *Un po' di storia del caffè*, di Fernando Cerchio; *Concorso di colpa*, di Romolo Marcellini); Pentagramma: Ermanno Comuzio Ambizioni del cinemascope; Lizzani, Padovani e De Sica, i migliori della stagione; Teleschermo: Giorgio Cassiani: Gli europei a scuola; Libreria: Corrado Terzi: Breve

incontro con il cinema svedese (*Dramma e rinascita del cinema svedese*, di Bengt Idestam-Almquist), Enzo Monachesi: *Spottiswoode, lezione di tecnica* (*Films and his Techniques*).

POLONIA

Film, IX, 17 (282), Warszawa, 25 aprile 1954. Andrzej Tylczynski: Komu to potrzebne? (A chi serve?); Wiktor Ostrowski: Proiektor Jana Rostkowskiego (Il proiettore Jan Rostkowski); Wanda Jakubowska mowi o filmie (Wanda Jakubowska parla di cinema); Wuga: O *Trudnej milosci* (*Su Amore difficile*); Ka.: Warto o tym pomy'le (Vale la pena di riparlarne); Nagrody w Cannes (I premi a Cannes); Sprawy do zaletwienia (Questioni da risolvere); Leon Bukowiecki: Jeszcze o *Przygodzie* (Ancora su *L'avventura*); Drogami Chaplina (Sulla via di Chaplin); Zbigniew Pitera: *Paloma* (di Emilio Fernandez); T. Kowalski: Nowe Plakaty Filmove (Nuovi manifesti cinematografici).

Film, IX, 18 (283), Warszawa, I maggio 1954. Bohaterowie filmu i powiesci (Personaggi del cinema e della letteratura); Bohdan Wesiercki: O rzeczy trudnej (Su una questione difficile); A. Gubanow: od *Konika Garbuska* do *Lotu na ksiezye* (Dal *Cavallino gobbettino* al *Volo sulla luna*); W. Zdz.: Nowe ksiazki o fotografii (Nuovi libri sulla fotografia); Nasze recenzje (Le nostre recensioni): Stanislaw Grzeleki: *W teatre satyrykow* (*Al Teatro della Satira*, di Ludwik Perski).

Film, IX, 19 (284), Warszawa, 9 maggio 1954. Micheal Campbell: Mr. Rank nie latwo rezygnuie (Mister Rank non rinuncia tanto facilmente); Jerzy Gizycki: Dwa wcielenia Stanislawa Milskiego (Due interpretazioni di Stanislaw Milski); Michal Romm: Literatura i film (Letteratura e film); Jan Leczyca: Figueroa i jego sztuka (Figueroa e la sua opera).

Film, IX, 20 (285), Warszawa, 16 maggio 1954. Piotr Borowy: Po Festiwalu w Cannes. A Cannes per il Festival); Jerzy Gizycki: Daleko od pstrego banatu (Lontano dalle banalità variopinte); Michal Romm: Literatura i film (II) (Letteratura e film); Sprawy do zalatwieni (Problemi da sistemare); Nasze recenzjie (Le nostre recensioni): Stanislaw Grzelecki: *Na devorze ksiecia Torki* (Nella tenuta del principe Torki); St. G.: Zelazna kurtyna (Il sipario di ferro); Chuligani (Teppisti); Wiech: Nasza *Piatka* wygrala czyli Filmowe Zawody w Cannes (I nostri *Cinque* vincitori al Festival di Cannes); Tadeusz Kowalski: Kilka uwag plakatach (Osservazioni sui manifesti); Ludomir Rubach: Sladami *Trudnej Milosci* (L'impronta dell'*Amore difficile*).

Film, IX 21 (286), Warszawa, 23 maggio 1954. Jerzy Gizycki: Igor Newerly o filmie i powiesci (Igor Newerly sul cinema e la letteratura); Nasze recenzje (Le nostre recenzioni): Stanislaw Grzelecki *Anna Proletariuszka* (*Anna la proletaria*, di Karel Stekly); *Jeszce o Piatce z Barskiej* (Ancora su *I cinque della via Barskaia*); Leon Bukowiecki: Sprobuje odpwiedzice na zarzuty... (Cercherò di rispondere ai rimproveri...); Karolina i Stefania Beylin: *Celuzoca* (*Cellulosa*, di Jerzy Kawalerowicz); Michal Romm: Literatura i film (III) (Letteratura e film).

Film, IX, 22 (287), Warszawa, 30 maggio 1954. Czeslaw Michalski: Sam sobie jestes winien (Devi dar la colpa a te stesso); Jan Zagórski: O moralnej dojrzalosci chlopcow z ulicy Barskiej (La maturità morale dei ragazzi della via Barkaia); Bohdan Wesierski: Czy w filmie nie dzieje sie nie nowego? (Nulla di nuovo nel cinema?); Michal Romm: Literatura i film (IV) (Letteratura e film); Pantalejmon Juriew: Bylo to 60 lat temu (Sessant'anni fa era così); Regis Bergeron: Dwa mlodzierowe filmy dla doroslich (Due film giovanili per i grandi, *I cinque della via Barskaia*, di Alexander Ford e *Avant le déluge*, di André Cayatte); Nasze recenzje (Le nostre recensioni): Zbigniew Pitera: Opera i balet na ekranie (*Wielki balet*, *Il grande balletto*, di G. Rappoport); Leon Bukowiecki: *Tosca* (di Karl Koch); Andrzej Tylczynski: Z wizyta w kinie « Letnim » (Visita al cinema « Letnie »).

Kwartalnik Filmowy, IV, I (13), Warszawa, 1954. Regina Dreyer: Slowo w filmie (La parola nel film); Leszek Armatys: Polska avangarda filmowa (1929-1939) (Il film polacco d'avanguardia); Irena Merz: Specyfika scenariusza filmowego w swietle sfilmowanych przedstawien teatralnych (Lo specifico del soggetto cinematografico nei film tratti da spettacoli teatrali); Beloslaw Cichalek: Na marginesie *Nieporuzumien filmovych* (In margine a *Malintesi sul cinema*); Jerzy Gizycki: Scenariusz *Rewolucja trwa* A. Wydrzynskiego (Il soggetto di *La rivaluzione continua*, di A. Wydrzynski); Zagadnienia filmove w kraju i za granica (Problemi del cinema da noi all'estero); Sprawozdania i kronika (Notizie e cronaca); Diariusz kinematografii polskiej za 1953 r. (Diario del cinema polacco 1953).

Kwartalnik Filmowy, IV, 2 (14), Warszawa, 1954. Jerzy Toeplitz: Rosmowa z Aleksandrem Fordem o *Piatce z ulicy Barskiej* (Conversazione con Alexander Ford su *I cinque della via Barkaia*); Tadeusz Konwicki: W sprawie poezji; O filmie Aleksandra Forda (Questioni di poesia, Sul film di Alexander Ford); Krzysztof Teodor Teoplitz: Komentarz do film *Rzym, godzina* 11 (*Commento a Roma, ore* 11, di Giuseppe De Santis); Pawel Komorowski e Jerzy Wójcik: Uwagi o warsztacie realizatorskim filmu *Rzym, godzine* 11 (Osservazioni sulla realizzazzione di *Roma, ore* 11); Aleksander Jackiewicz: Spotkanie Gorkiego z filmen (Parole di Gorki sul film); Leon Bukowiecki: Ostatatnie dzielo Wsiewoloda Pudowkina (L'ultima creazione di Vsevolod Pudovkin); Sprawodzdana i kronika (Notizie e cronaca); Wladyslaw Bonaszkiewicz: *Prehistoria Filmu* W. Jewsiewickiego (*La preistoria del film*, di W. Jewsiewicki); Sprawa Centralnego Archiwum Filmowego (I problemi degli Archivi Centrali del film); Zagadnienia filmowe w kraju i za granica (Problemi del cinema da noi e all'estero).

PORTOGALLO

Imagem, n. 5, Lisboa, giugno 1954. Baptista Rosa: Fita de fundo; Cine-Clubes; Josè Augusto Franca: Nascimiento paixao e morte de Jean Gabin; Mary Field, Manuel Pina: A necessidade internacional dum cinema para criancas; J. F. Aranda: Mc Laren e o cinema abstrato; A proposito de paineis da vida; Josè Cardoso Pires: Das Historias Triangulares; Introducao a estetica: Josè Ernesto De Sousa: Ha uma estetica cinematografica?; Bela Balazs: A cultura e o cinema; Cinematecas: A Shell Film Unit; Criticas: Antonio Neto: *Processo contra e cidade* (*Processo alla città*, di Luigi Zampa); Manuel Ruas: *Foi a coragem que o perdeu* (*Un marito per Anna Zaccheo*, di Giuseppe De Santis); Manuel Pina: Dos raptados (*Raptores - The Kidnappers* - di Philip Leacock; *Manha de pascoa - Prima Comunione* - di Alessandro Blasetti); Manuel Pina: *O passarinho na gaiola* (*Gazzoully, o passarinho desobidiente - Gazoully et son frère* - di Sonika Bo); Critica de livros: J. E. S.: Uma Historia Geral do Cinema (*Histoire générale du cinema*, di Georges Sadoul); J. E. S.: Um cinema pequeno... e sentimental (*Petit Cinéma Sentimental*, di Nino Frank); J. E. S.: 36 ou 210 situacoes dramaticas? *Les deaux cent milles situations dramatiques, di* Etienne Sourriau).

STATI UNITI D'AMERICA

Films in Review, vol. V, n. 5, New York, maggo 1954. Catherine Wunscher: Cannes 1954; Christopher North: MGM's First 30 years; Eduard Connor: Ruining Re- issues; William K. Everson: William K. Howard; John Springer: Test your movie memory; Walter W. Lee, Jr.: Films at Caltech; Hors d'oeuvres; Films reviews: Henry Hart: *The Cowboy* (di Elmo Williams); Alexander Singer: *Price Valiant* (di Henry Hathaway); Ralph Gerstlê: *The Moment of truth* (di Jean Delannoy); *A Queen's world tour; Royal Symphony; Out of this World* (di Lowell Thomas); Nicolas Monjo: *Night People* (di Nunnally Johnson); *Them* (di Russel Hughes);

Gordon Hendricks. The sound track (su *Knights of the Round Table, Mogambo, Executive Suite* e *Julius Caesar*); Book reviees: Robert Downing: *Our Will Rogers*, di Homer Croy; Letters; Recomended Movies.

Films in Review, vol. V, n. 6, New York, giugno-luglio 1954. Gerald M. Mc Donal: Us filmaking abrod; Mary Ellen Bute: Abstronics; Bernard Miles: The acting art; George Geltzer: James Cruze; Ralph Gerstlé: Non-theatrical films; Hors d'oeuvres; John Spinger: Movie memory test 2; Film reviews: Steve Sondheim: *Dial M for murder* (di Alfred Hitchcock); Robert Kass: *Three coins in the fountain* (di Jean Negulesco); Henrietta Lehman: *The Caine Mutiny* (di Edward Dmytrick); R. K.: *Prisoner of war, The High and the Mighty* (di William A. Wellman); H. H.: *River of no return* (di Otto Preminger); Henry Hart: *Hell raiders of the deep* (di Duilio Coletti); N. Hope Wilson: *About Mrs. Leslie;* Elspeth Hart: *The student price* (di Richard Thorpe), *The Unconquered;* Gordon Hendricks: The sound track (George Van Parys per *Le Belles de Nuit*); Letters; Recomendet movies.

Films in Review, vol. V, n. 7, New York, agosto-settembre 1954. Dore Schary: Executive responsability, A case History; James Mason: Back to the stage; Richard Fleischer: Underwater filmaking; John Griggs: The music master; Francis Koval: Berlin 1954; Elmo Williams: Shousing the cowboy; John Springer: Movie memory test 3; Jack C. Ellis: Teaching the film; Hors d'oeuvres; Film reviews: Steve Sondheim: *On the waterfront* (di Elia Kazan); H. H.: *Sabrina*(di Billy Wilder); Nicolas Monjo: *Malta story; Victory at sea* (di Isaac Kleinerman); Henry Hart: *Man with a million* (*The million pound note*, di Ronald Neame); *Dirty Hands* (*Les maines sales*); M. Elizabeth Johnson: *Seven brides for seven brothers* (di Stanley Donen), *Adventures of Robinson Crusoe* (di Luis Bunuel), *Men of the fighting lady* (di Andrew Marton), *Demetrius and the gladiators* (di Delmer Daves); *Garden of evil* (di Henry Hathaway); *Hobson's choice* (di David Lean); *Mr. Hulot's holiday* (*Les vacances de Mr. Hulot*, di Jacques Tati); Paul Heller: *The gate of the hell* (di Nagata Masaichi), *Scotch on the rocós, Valley of the kings, Gog;* Gordon Hendricks: The sound track (Cyril Mockridge per *Night People*, Dimitri Tiomkin per *Dial M for murder*, Victor Young per *Three coins in the fountain*); Martin T. Williams. The audible image; Books reviews: Isac Bickerstaff: *A child of the century* di Ben Hecht; Bradner Lacey: *The* 1954 *film daily yeart book of motion pictures* di Jack Alicoate; Letters; Recommended movies.

URUGUAY

Film, 20, Montevideo, marzo 1954. H. A. T.: Puntos de vista: El CinemaScope; Gavin Lambert: Notas sobre Robert Bresson; H. A. T.: Desponey y critica cinematografica: Arturo Desponey: Visita a Griffith; H. Alves Costa: Cortes en Portugal; Correspondencia: Carta de Cavalcanti; Carta de Genina; G. B. P. : Estetica e industria; Manuel Rabanal Taylor: Cine espagnol, revision de 1953.

UNIONE DELLE REPUBBLICHE SOVIETICHE SOCIALISTE

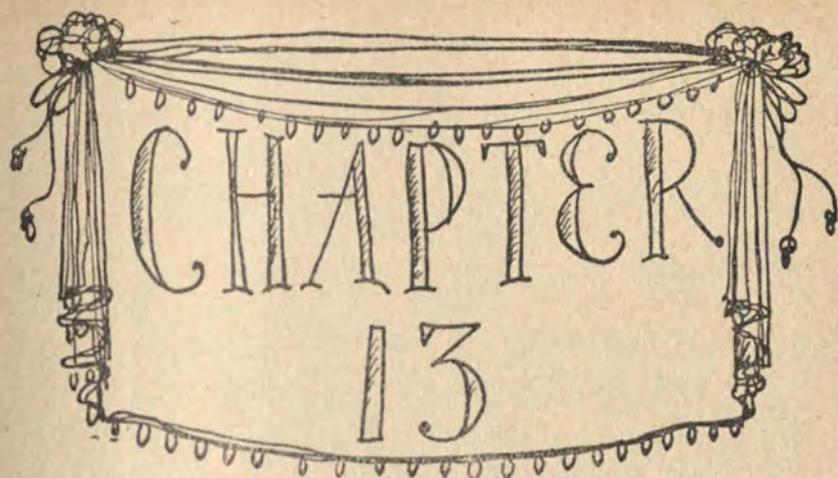
Iskusstvo kino, n. 6. Moskva, giugno 1954. M. Andreev: Kinoiskusstvo i vospitanie molodezi (L'arte cinematografica e l'educazione della gioventù); Literaturnyj scenarij (Soggetti): E. Gabrilovic: Zena (La moglie); Voprosy kinodramaturgii (Problemi della drammaturgia cinematografica): Pisatel' i rezisser (Scrittore e regista): Vs. Visnevskij: Iz pisem K. E. Dziganu (Dalle lettere a E. Dzigan); Stat' i o fil' mach (Articoli su film): B. Rostockij: *Vernye druz' ia* (*Amici fedeli*, di Mikail Kalatozov), K. Isaeva: Roli, kotorye zapomnilis' (Le interpretazioni, che non sono state dimenticate); Tvorceskaia tribuna (Tribuna creativa): L. Gricenko: Zametki teatral' noj aktrisy (Ricordi di un'attrice di teatro); Za rubezom (All'estero): J. Kopalin: Na Festivale sovetskich fil' mov v Vengrii (Al festival dei film sovietici in Ungheria);

Vengerskie kinematografisty - laureaty premii imeni Kosuta 1954 goda (I cineasti ungheresi laureati del premio Kossuth per il 1954); Novye Kitajskie fil' my (Nuovi film cinesi), « Polskij Fil' m » (« Il film polacco »); Chronika (Cronaca): Zascita diplomnich rabot vo VGIK (Discussione di tesi di laurea all'Istituto Statale d'Arte Cinematografica); Vecer, posviascennyj molodym kinorabotnikam (Serata dedicata ai giovani lavoratori del cinema); *Poezd druzby « Moskva-Pekin »* (*Il treno dell'amicizia Mosca-Pechino*); Na Kinostudii imeni Gor' kogo (Nei teatri di posa Gorki); Dublirovania fil' mov (Doppiaggio di film); Vysokaia nagrada (L'alta onorificenza).

E' nato un topo

DI ANITA LOOS

Titolo originale: *A Mous is born.*
Traduzione italiana di Guidarino Guidi.
e Stefania Puccini Piccinato

(I capitoli precedenti sono stati pubblicati nei Nn. 4, 5, 6 e 7)

E così la tua mammina divenne la Signora Griggsby nel corso di una calma cerimonia nella graziosa e vecchia Mission Inn di Riverside. Ma noi volevamo che tutto fosse molto semplice, perciò invitammo solamente una piccola quantità di amici intimi, e io chiesi a Lalla Bates di farmi da damigella d'onore. L'unica persona di mia conoscenza che potesse dare l'idea di un « Padre » della tua Mammina era quel mio amico Monroe. Così andai allo Stabilimento per vedere di far ottenere al Signor Monroe una mezza giornata di libertà in modo da accompagnarmi all'altare; Bert invece prese come Testimoni un paio di ragazzi dell'Agenzia.

Il giorno del matrimonio Bert quasi non riusciva a capire quanto fosse carino da parte della tua Mammina di insistere a guidare io stessa fino a Riverside la stupenda Cadillac nuova, celeste e decapottabile, che lui mi aveva dato come regalo di nozze (compreso un Corso di lezioni per imparare a guidarla).

E così il nostro Matrimonio fu solennizzato dal Giudice di Pace, nella piccola Cappella spagnola di Mission Inn. Poi seguì un Rinfresco collo sciampagna nella storica vecchia « Stanza di Ramona », durante il quale la tua Mammina si scusò di incipriarmi il naso, e uscii per la porta di servizio, saltai nel mio Regalo di Nozze e piantai lì il mio Bert. Perché insomma la tua Mammina non aveva intenzione di consumare il matrimonio. Volevo solo legalizzare il passato.

Poi la tua Mammina andò dritta a Encino e annunciò a Jerry Jones che mi ero appena sposata con Bert per un impulso improvviso

ma che mi ero accorta del mio errore nel momento stesso che lo facevo. Però insistetti che Jerry proteggesse il mio onore e andasse a abitare al Beverly Wilshire Hotel durante il nostro Fidanzamento. E la tua Mammina si nascose nel rancho di Jerry.

Fu il mio primo scandalo pubblico. Infatti il Pubblico non credette alle motivazioni della tua Mammina e cominciarono ad accusarmi falsamente di essere frivola. Quando poi i giornalisti scovarono la tua Mammina e mi chiesero spiegazioni sul mio modo di agire, io allora rifiutai. Infatti mi ricordo sempre di quello che mi diceva il mio Babbino, di fare qualunque cosa a chiunque mi saltava in testa ma non danneggiare mai il mio stistema di guadagnarsi la vita. Perciò pensai che se rendevo pubblico il modo come Bert mi aveva trattato nel periodo prematrimoniale, potevo danneggiare la sua integrità professionale di agente. Mentre la mia integrità professionale di Stella della Pinnacle era (come la moglie di Cesare Giulio) al di là di ogni censura.

Quandunque la cosa diede a Bert una magnifica occasione di starsene seduto nei Locali notturni e di parlare con tutti quelli che lo stavano a sentire, raccontando che io avevo distrutto spietatamente tutta la sua Fede nella Femminilità. E lui se la godeva circondato dalla simpatia che ognuno prova per uno sposo abbandonato (specialmene i simpatizzanti del Genere Femminile). Così dopo circa un mese e mezzo, gli avvocati di Bert riuscirono a annullare facilmente il nostro matrimonio, dimostrando che noi non avevamo mai vissuto insieme dopo la Cerimonia.

Ma allora la tua Mammina decise di non sposarsi con Jerry Jones, perché in fondo io non ci avevo proprio niente di serio contro di lui. Quando però cercai di rompere il Fidanzamento, il povero Jerry cominciò a darsi ai liquori più abbondantemente del solito così che la tua Mammina cominciò a sentire pena per lui. Perciò alla fine cedetti per una semplice Cerimonia alla Cowboy nella Cappellina dei Fiori a Forrest Lawn.

Devo dire che il fatto di sposarsi in un Cimitero nel caso della tua Mammina portò disgrazia. Perché appena divenni la Signora Jones, Jerry mi fece lasciare la Carriera per farmi diventare una semplice Donna di Casa.

Il lavoro di essere la Signora Jones, però, era piuttosto duro. Infatti dovevo permettere a Jerry di essere molto brutale, in modo che poi si poteva scusare, e farsi umile umile. Non ho mai deciso quale delle emozioni di Jerry era più commovente. Perché quando era brutale, era molto rumoroso. Quando chiedeva scusa, si ripeteva sempre. Quando poi era

La mia Casa decise di tener su il morale del Pubblico e così commissionò alla mia sceneggiatrice il film Bettina of the big top.

umile, era noioso. L'unica sua Salvezza era che tutte queste emozioni erano spurie. Infatti il povero Jerry era un Attore.

Be', quando Jerry doveva stare lontano da casa, per ragioni di lavoro voleva che io stessi chiusa nei confini di Encino e assunse perfino dei Detettivi per spiare la tua Mammina. Ma io non potevo biasimarlo tanto, perché il mio primo matrimonio aveva dato alla tua Mammina la Fame di « Pianta-Mariti ».

Però stare rinchiusi a Encino mi fece venire la solitudine. Infatti tutti gli amici della tua Mammina stavano a Culver City, troppo occupati a lavorare o a cercar lavoro per venirmi a trovare durante il giorno. E la sera, Jerry stava a casa, e perciò loro facevano lo stesso.

Così, non avendo niente da fare a Encino, la tua Mammina cominciò a prendere lezioni di tutto quello che si può insegnare (compresa l'Educazione della Voce, incantare i Serpenti, l'Astrologia, la pesca delle Trote).

Un giorno, però, il mio professore di Astrologia mi disse che se la tua Mammina non trovava un'Evasione psichica correvo il pericolo di perdere per sempre la mia popolarità. Così Jerry mi promise che ci avrebbe pensato. Ma tutto quello che fece, fu di umiliare la tua Mammina trascinandomi nel suo Stabilimento, dove insistette perché mi facessero un contratto per lavorare nei suoi western, così che Jerry era sicuro che lui solo avrebbe fatto l'amore con me. Ma la Casa Cinematografica di Jerry lavorava sopratutto per ragazzi, così poterono tirar fuori la scusa che il mio film con la Pinnacle aveva allontanato la tua Mammina dal campo degli Adolescenti. E io fui molto sollevata da questo, perché non volevo che la mia Carriera fosse basata sul fatto di chi avevo sposato.

Dopo otto mesi circa, però, accadde qualcosa che rimise in piedi la mia Carriera. Infatti una sera, a un ricevimento per soli uomini in onore del compleanno di un celebre Produttore, furono proiettati alcuni film di un tipo che il Grosso Pubblico vede raramente. Questi film infatti erano del tipo « a bomba », di quelli dove si girano delle scene con un errore imprevisto (come per esempio quando una Stella tutta a modo nella parte della Madre in una innocente scenetta familiare, improvvisamente scoppia in una pioggia di epiteti e male parole). Queste riprese tagliate in un certo modo con un titolo adatto, formano un tipo nuovo e insolito di divertimento.

Bè, le riprese di quella sera erano state raccolte da Jimmy McCoy, che aveva anche tagliato la scena che io avevo girato per divertire il Signor Frizzell. Così Jimmy pensò che sarebbe stato originale e divertente, quella sera, aggiungere un gran Primo Piano della tua Mammina.

Insomma, successe che uno degli ospiti di quella festa era il Produttore più artistico di Hollywood, e cioè voglio parlare, naturalmente, di Leo Montaigne. Leo aveva comprato un *Best Seller* intitolato « La donna

in nero », che raccontava la commovente storia di un buon uomo e di sua moglie, che erano così fedeli l'uno all'altra che non andavano nemmeno al Circolo. Ma nella vita del Marito emerse improvvisamente una Ragazza con un Sesso Appiglio così imponente che ruppe il loro matrimonio e sconvolse la loro vita.

Be', quando Leo Montaigne produceva un film, era diverso da tutti gli altri di Hollywood. Perché infatti lui guardava tutte le cose dal punto di vista della vita, dove i Mariti che lasciavano che il Sesso Appiglio sconvolga la loro famiglia non dovrebbero essere trattati come tanti Eroi, ma sono nella posizione in cui è più logico sfotterli. Così il Signor Montaigne aveva mandato a chiamare a New York un soggettista che non aveva rispetto per i Mariti infedeli, e quel soggettista aveva svolgiuto il soggetto nel modo contrario al metodo con il quale per solito a Hollywood si tratta il Sesso Appiglio come un grande pericolo.

Così, la mattina dopo che Leo Montaigne vide la tua Mammina in quella proiezione, andò dal direttore di affari del suo Stabilimento, Mack Tumulty, e disse che voleva la tua Mammina per la parte della distruggitrice della famiglia. Mack però rimase di sasso. Perché pensava che tutti gli uomini che vedevano il film, a vedere una ragazza come la tua Mammina che corre dietro un Marito, si sarebbero inchinati, e invece la situazione doveva dare universalmente ragione alla famiglia. E Mack aveva paura, oltracciò, che il fatto di innamorarsi di Mammina tua avrebbe fatto apparire qualunque Eroe come un pagliaccio, al che il Signor Montaigne rispose semplicemente:

— E allora?...

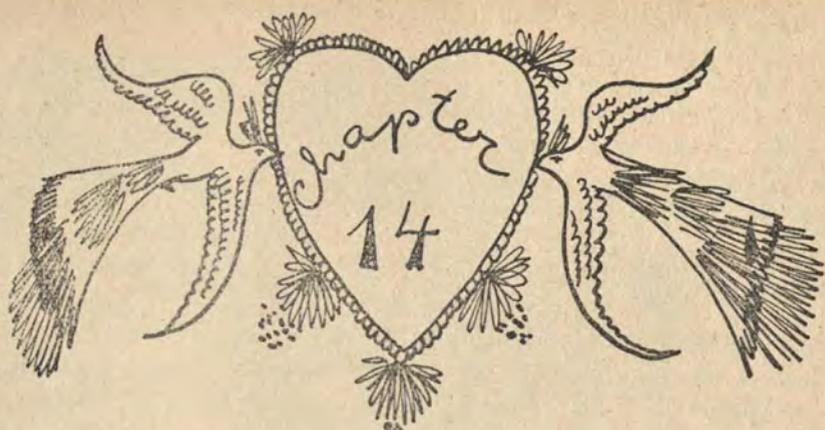
Perciò Mack, che era un inveterato gentiluomo rabbrividì ma disse che se Leo insisteva, allora facessero pure. Perciò telefonarono alla tua Mammina e mi dissero di venire subito a trovare Leo Montaigne.

Ebbene, una telefonata di Leo Montaigne era una cosa che una Stella Famosa quasi non avrebbe osato sognare nemmeno lontanamente. Così io saltai nella mia Cadillac del Regalo di Nozze e corsi via da Encino (con un Detettive proprio dietro a me). Quando arrivai allo Stabilimento di Montaigne, mi condussero nel Bungalow privato di Leo Montaigne e rimasi lì, tutta eccitata, mentre lui dava tutti gli ordini per il provino che ci sarebbe stato la mattina dopo. Mentre tornavo ad Encino, come in un sogno, la tua Mammina cominciò a formalizzare un piano per il mio Futuro. Perché sapevo che appena Jerry sentiva che stavo per lavorare con qualche altro Primo Attore, la sua reazione avrebbe largamente fornito tutti i motivi per un nostro Divorzio.

Ma scoprii subito che avevo ancora da imparare qualcosa sugli Attori. Infatti Jerry, erano anni che tentava di sfondare con la Produzione di Leo Montaigne, e pensò che la tua Mammina poteva essere il suo

Trampolino. Così fu subito d'accordo. (In un certo senso, però, ero contenta di restare sposata, perché non volevo scaricare sugli Stabilimenti Montaigne il fardello di una pubblicità contraria proprio all'inizio).

Bè, tanto per cominciare, il provino della tua Mammina piacque a Leo da ogni punto di vista. Ma quando si arrivò al momento del Contratto Jerry insistette su una Clausula che doveva fargli fare la parte principale con la tua Mammina nel Film. Perciò cominciarono una discussione che non finiva mai, e Leo che proteggeva a ogni costo il suo Stabilimento. Ma quando Jerry alla fine notò che Leo era pronto a lasciar perdere l'idea di adoperarmi suggerì una Clausula che gli permetteva di prendere in prestito la tua Mammina nel futuro per la parte principale con lui in un suo film. (Infatti avere una Stella di Montaigne accanto a sé sarebbe stato comunque un colpo grosso per Jerry). Bè, Leo alla fine capitulò, così la tua Mammina ottenne finalmente la parte di quella sconvolgente Sirena.

Devo dire che quando uscì *La donna in nero* fu un avvenimento storico. E di colpo, entrai nel Firmamento delle Stelle. Ma nello stesso tempo, Jerry Jones mi fece arrivare alla saturazione con lo scandalo più clamoroso di tutta la mia carriera (fino a oggi).

Bè, dopo il colpo della tua Mammina per il mio primo film « Montaigne », Leo si accorse che ci sarebbe voluto molto per preparare il mio prossimo Ingresso nelle miticolose linee artistiche che lui esigeva, e così decise di darmi in prestito a Jerry subito, e di farla finita. E senza la minima possibilità di godermi almeno un po' la mia Fame, fui sballottata alla Western Productions per la parte femminile accanto a Jerry Jones.

Ma qualunque marito che si trova a averci una moglie celebre dopo il matrimonio, ha un solo sistema di mostrare la sua superiorità che sarebbe quello di mettersi al di sopra e arricciare il naso. Così appena cominciammo a girare il film il comportameno di Jerry fu un pozzo di contraddizionismi.

Nel Copione si diceva che Jerry doveva comportarsi in modo molto deferente verso il personaggio interpretato dalla tua Mammina, cioè a dire la nipote del ricco Proprietario del rancho. Invece appena la macchina da presa si fermava, la timidezza di Jerry diventava sarcasmo e pure peggio.

Così una mattina il Reparto Stampa della Montaigne mi mandò un camion carico di Lettere di Ammirazione, proprio sul teatro all'aperto, davanti a tutta la Truppa, e la disgrazia fu troppo forte per Jerry. Perciò mi accusò di circuire Lester Cummings, il nostro Operatore, perché mi facesse i Primi Piani. E alla fine Jerry diventò così violento che gli dissi che ero stufa di lui. E sarei tornata tanto volentirei in quella mia vecchia stanzetta al Cal-U-Met se la nostra Truppa non doveva partire quella sera per il Desserto, per gli esterni. Ma comunque la tua Mammina disse al nostro Segretario di produzione di fissarmi un salottino lontano da quello

di Jerry sul Treno, e evitai di incontrarlo alla stazione quando io e Lester salimmo sul Treno.

Be', quella sera nel Vagone di conversazione dopo cena, Jerry cominciò a bere con un Gruppo di commessi viaggiatori che cominciarono a fargli i complimenti di avere una moglie così stimolante. Alla fine misero Jerry in uno stato d'animo che gli faceva pensare di doversi subito avvantaggiare pubblicamente del fatto di essere il marito della famosa Effie Huntriss. Perciò dopo aver dichiarato a voce alta che era ora « di andare a letto », Jerry se ne andò nel suo Scompartimeno, a mettersi una di quelle sue camicie da notte antiquate (con gli spacchi ai lati) che si intestava a portare ancora, nei film e fuori dei film. Perché secondo Jerry i piagiami non sono abbastanza ruvidi. Poi combinò un grande scalpore passeggiando su e giù per il treno nel suo abbigliamento notturno, e dicendo a tutti i viaggiatori che incontrava:

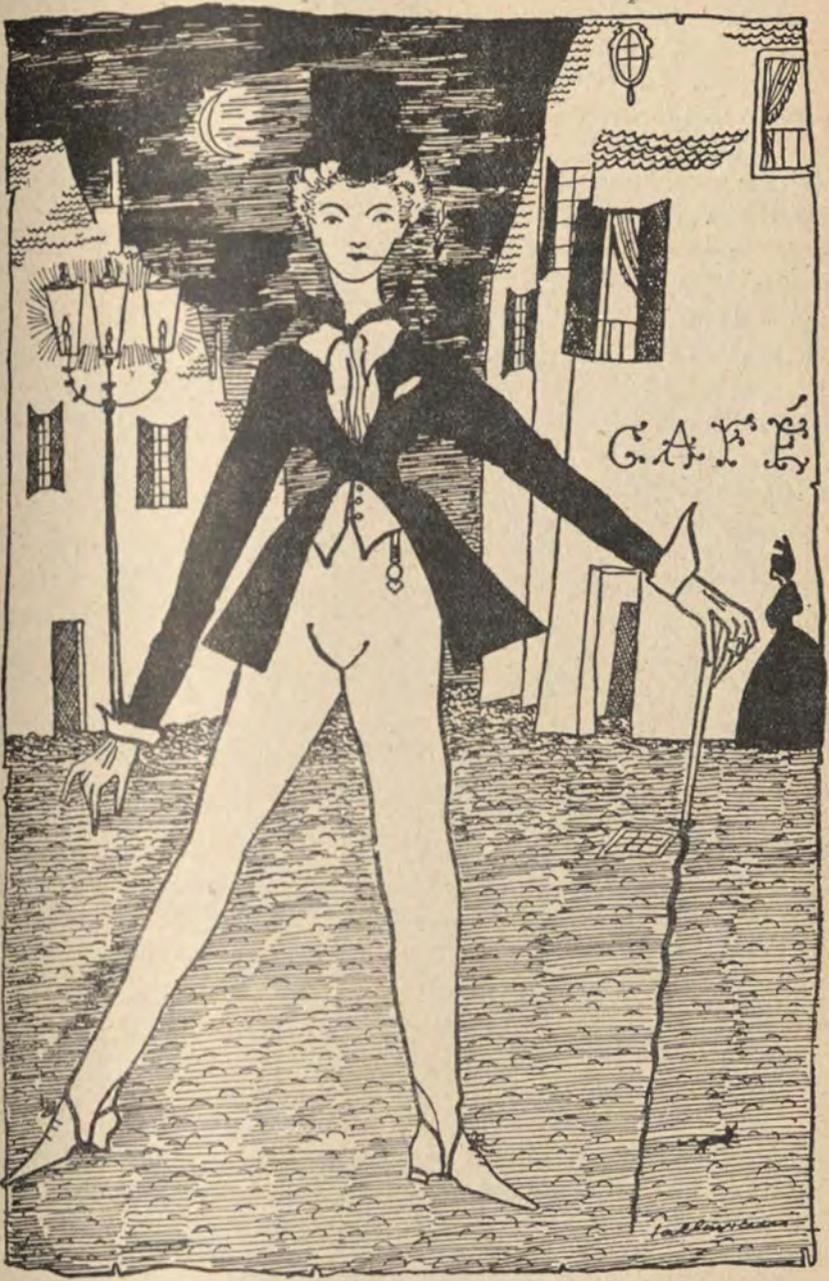
— Buona notte, Signori! Ecco qua, io vado al mio solito appuntamento con la mia piccola signora Jones.

Ora, se Jerry si fosse messo a passeggiare per un Treno nell'Est vestito soltanto con una corta camicia da notte, l'avrebbero acchiappato e messo al sicuro a dormire nel suo scompartimento. Ma gli impiegati dei Vagoni Letto nella zona di Hollywood sono così abituati agli Attori in viaggio, che non si scompongono mai. Così nessun impegato dei vagoni letto fermò Jerry mentre avanzava verso il salottino della tua Mammina dove me ne stavo senza pensieri sola con Lester.

Ma in quel periodo ero così stufa dell'idea della Mascolinità sotto ogni aspetto che avevo insistito perché Lester lasciasse la porta tutta spalancata. Perciò Jerry non ebbe altro da fare che dare un'occhiatina per vedere che la sua decantata mogliettina se ne stava sola in un salottino con un altro uomo.

Bè, Jerry si trovò in posizione di svantaggio, perché se attaccava Lester, Lester gli avrebbe dato un colpo basso fotografandolo in malo modo per tutto il resto del Film. E Jerry non poteva colpire la tua Mammina, perché era la sua legge di non colpire una donna in pubblico. Così quando Lester mi cinse con un braccio per proteggermi, Jerry cominciò a urlare all'impiegato dei vagoni letto che facesse fermare il treno e lo facesse scendere, in pieno Desserto, dove l'aria non era viziata.

Bè, Lester mandò l'impiegato (tutto pallido di terrore) a chiamare il direttore di produzione Herman Weiss. E aspettando Weiss, Jerry rimase

La mia casa frugò fra la Storia per conto di Mammina e ne venne fuori con George Sand, quel discolaccio di ragazza così famosa.

lì a insultare la tua Mammina con quanto fiato aveva in gola, mettendo in subbuglio tutto il vagone. Però appena Jerry scorse Herman che arrivava, cominciò a urlare che si sarebbe buttato giù dal treno e cominciò a correre verso la piattaforma-belvedere.

Così tutti corsero dietro a Jerry per fermarlo, e mentre si arrampicava sulla balaustra, Herman lo acchiappò per la vita e gli ricordò che se saltava giù dal treno in corsa si poteva rompere una gamba e fermare tutto il film per settimane e settimane. Herman lo supplicava:

— Non vorrai mandare all'aria tutto il film, vero amico?

Ma Jerry rispose:

— Al diavolo se lo farei!

Al che Jerry mise la mano in bocca e cacciò fuori la dentiera superiore e la buttò via lontano nel Desserto che il treno si lasciava dietro. E quando Herman lasciò la presa di Jerry per tirare il segnale d'allarme e fermare il treno, Jerry cacciò fuori dalla bocca la dentiera inferiore e la fece schizzare dalla parte *opposta* della piattaforma, in una zona completamente diversa del Desserto.

Bè, pareva che ci volesse l'eternità per fermare il treno. Poi Herman fu costretto a mandare parecchi membri della nostra Truppa nel vasto Desserto, con un equipaggiamento completo di Illuminazione, alla ricerca della dentiera di Jerry.

Fatto sta che quando ci calmammo un po', di dormire non c'era neppure da parlarne, così ci radunammo tutti nel vagone di conversazione, a scambiarci i commenti su tutto. Il nostro Aiuto Regista (che un tempo aveva percorso il Desserto in cerca d'oro) era sicuro che i raggi delle nostre lampade avrebbero fatto brillare le dentature di Jerry nel buio. E stavamo per metterci col cuore in pace pieni di speranza, quando qualcuno scoprì che non c'era più Jerry. Allora perlustrammo tutto il treno in cerca di lui, invano. E alla fine dovettimo concludere che era riuscito a scendere dal treno con la squadra di ricerca, nel trambusto generale.

Ecco quello che Jerry aveva fatto: era riuscito a non farsi vedere nel buio, in modo che non ci fosse un'Anima viva a trattenerlo quando cominciò a errare per il grande Desserto senza altra meta che quella di piangere su lui stesso.

Ma la mattina dopo, quando cominciò a spuntare l'alba lo scioc di vedere che aveva il mal di mare in pieno Desserto fece tornare Jerry in sé e si rese conto di quello che aveva fatto. Così da quel momento in poi il suo unico obbiettivo era quello di arrivare al gabinetto del suo dentista al centro di Los Angeles.

Bè, dopo aver girovagato un po' Jerry riuscì a raggiungere la strada nazionale, e seguì i cartelli fino alla periferia di una città del Desserto,

dove arrivò a una fazenda e notò un veicolo con la chiave attaccata. Allora disperato montò su e partì in velocità verso Los Angeles.

Ma aveva fatto appena pochi chilometri che Jerry si accorse improvvisamente che la macchina era quasi senza benzina. Allora si fermò alla prima stazione di servizio e urlò all'uomo di venire a riempirgli il serbatoio.

Solo che quando l'uomo della benzina uscì fuori e vide uno strano individuo, colla barba lunga, senza dentiera, vestito con una camicia da notte tutta strappata per via che aveva errato per ore tra le piante dei cacti, lo prese per un topo del Desserto e gli chiese i soldi anticipati. Allora Jerry disse all'uomo della benzina di mandargli il conto per posta, perché lui era Jerry Jones, il grande Divo dei Film Western, che poteva comprare e vendere come voleva tutta la benzina della California.

Ma la parlata di Jerry, senza la dentiera, era tutto fuorché western. Allora l'uomo della benzina chiese scusa un momento ed entrò dentro, e telefonò allo Sceriffo che aveva ricevuto allora la denuncia dell'automobile rubata che Jerry per caso stava guidando. Allora lo Sceriffo piambò lì in un fiato, e schiaffarono Jerry in prigione per furto di automobile, abbigliamento indecente, e tentativo di farsi dare la benzina senza pagare spacciandosi per un famoso Divo del Cinema.

Bè, quel pomeriggio, Jerry stava seduto, tutto stordito, in una gattabuia del Desserto, quando sentì la radio che diceva che Luella Parsons e Hedda Hopper e la Associated Press stavano perlustrando tutto il paese in cerca di Jerry Jones, il rude Divo dei Film Western scomparso in circostanzie così romantiche. (Herman naturalmente era stato costretto a sopprimere i particolari meno dignitosi della scomparso di Jerry).

Bè, quella Pubblicità Nazionale avrebbe scaldato il cuore di Jerry se soltanto avesse avuto addosso la dentiera. Ma non poté far altro che restarsene lì a sedere tutto avvilito, per paura che lo scovassero e gli facessero le fotografie e che il suono della sua voce, senza nemmeno la dentiera, potesse sembrare anche poco maschile.

Così passarono parecchi giorni terribili. Ma alla fine, quando Jerry era fuori di sé, persuase il carceriere a fargli fare una telefonata a Los Angeles. E colse l'occasione disperata di non essere ascoltato mentre borbottava al dentista chi era, raccontandogli dove stava e la situazione in cui si trovava.

Bè, per fortuna quel dentista era l'unica persona al mondo capace di riconoscere la pronuncia di Jerry. Così partì di corsa per il Desserto, con i soldi della cauzione, con un rasoio e un vestito da cowboy di Jerry. E di notte, con la protezione dell'oscurità riportò Jerry a Los Angeles, passando in mezzo a una miriade di strilloni che urlavano i titoli dei giornali con la scomparsa di Jerry. Ma alla fine arrivarono nel Gabinetto del

Dentista senza essere scoperti e lavorando giorno e notte per ventiquattro ore, il Dentista poté ridare a Jerry la sua rinascita romantica.

Ma prima di continuare il Film, Jerry fece alla tua Mammina questa proposta: che lui non avrebbe intralciato la causa del divorzio se permettevo che lui mi incolpasse dei suoi vagabondaggi nel Deserto, tutto solo, in comunione con le Stelle e con la Sabbia, piangendo per il suo amore disperato per la Signora Jones, la famosa Stella della Montaigne, che faceva impazzire gli uomini e li faceva arrivare al punto di desiderare la autodistruzione.

Insomma, io non volevo rischiare di rovinarmi la reputazione e non volevo danneggiare l'investimento che lo Stabilimento di Leo aveva fatto su di me, ma dissi lo stesso a Jerry che facesse pure. Solo che quando le sue dichiarazioni uscirono fuori, fu come un bumerang per Jerry. Perché il Pubblico ammirava ormai la tua Mammina così tanto, che gli piaceva l'idea che io potevo rovinare la via di un rude uomo del West come Jerry Jones.

Bè, dopo che io e Jerry terminammo il Film insieme e tornammo a Hollywood, lui si sentì così sollevato dall'idea di non avermi più tra i piedi come rivale che si comportò come un agnellino e mi aiutò perfino a fare le mie valigie. E quandunque pensasse che una moglie come me, abituata com'ero al suo colossale rancho, avrebbe dovuto fare pubblicità alla nostra separazione andando ad abitare nel migliore albergo alla fine cedette e mi portò lui stesso al Cal-U-Met, con il suo carrozzone del west.

Ma quando la tua Mammina entrò con armi e bagagli nell'Atrio del Cal-U-Met il nostro Proprietario, il signor Berry, non credeva ai suoi occhi. Perché fino a quel momento i clienti più famosi che il Cal-U-Met aveva avuto erano degli attoretti da varietà e niente altro. Così il signor Berry mi accolse a braccia aperte, e tutto cominciò benissimo. E perfino la mia stanza di una volta era libera.

Solo che non avevo nemmeno finito di disfare le valigie che il Riparto Stampa venne a sapere dove stavo e telefonò per dire che dovevo evacuare immediatamente da lì, perchè loro avevano affittato proprio allora una casa ammobigliata (compreso il Maggiordomo, il Cuoco, le Cameriere e una Piscina, e una sala di proiezione e una fuoriserie col-l'autista) per illustrare un servizio che avevano combinato con una Rivista illustrata, e che si intitolava: « EFFIE HUNTRISS DA' IL SUO PRIMO RICEVIMENTO IN CASA SUA ».

Bè, io chiesi il permesso di restare al Cal-U-Met quella sera perché il signor Berry e sua moglie mi offrivano un ricevimento di benvenuto nel bar. Ma il Riparto rimase cieco e sordo e io dovetti capitolare.

Quando però cercai di spiegare le cose ai Berry, loro avevano già ordinato il dolce e non fu difficile accorgermi che loro pensavano che io ero diventata frivola e capricciosa. (Così imparai rapidamente che la

cosa peggiore che la Fame può fare a una Stella è quella di farti ferire i sentimenti delle persone che tu vorresti tenerti amiche).

Ma insomma il primo cocktail della Mammina fu un successone, con tutti i giornalisti che giravano per la casa, e dissero che era la casa che esprimeva la personalità della tua Mammina.

Ma la casa per conto mio complicava tutto, sotto tutti gli aspetti. Perché quando la mia prima cameriera personale domandò alla tua Mammina dove stava la mia sottoveste, io non avevo il coraggio di dire che secondo me per via del clima della California la sottoveste era inutile. Così dissi una bugia e raccontai che l'avevo perduta, al che la cameriera andò ai Grandi Magazzini e me ne comprò un corredo intero. E per salvare la faccia della tua Mammina fui costretta a mettere la biancheria.

E dopo che alla fine mi sposai con una persona veramente a posto come era Lester, la vita famigliare era piuttosto irritante certe volte. Perché perfino il matrimonio della tua Mammina con Lester si risoluzionò in una serie di incomprensioni. Infatti lui era così pazzo della tua Mammina fin dall'inizio, che io pensai che non sarebbe stato gentile farmi vedere che non lo ricambiavo. E allora una sera Lester restò di stucco quando soprese la tua Mammina che sbadigliava. Così Lester domandò una spiegazione. Ma la discussione fu il colloquio più comprensivo che io avevo avuto con un marito fino allora, perché dopo che Lester ascoltò la mia versione della faccenda, si scusò dal più profondo del suo cuore per avere inavvertitamente procurato alla tua Mammina due anni di noia e di simulazioni.

Così quella sera per la prima volta da quando ci conoscevamo io e Lester ci trovammo a ridere insieme. Perché io, per due anni, avevo organizzato per Lester una vera recitazione, quando invece tutti i Critici Cinematografici del paese dicevano che la tua Mammina non avrebbe mai imparato in vita mia a recitare.

Insomma da quel momento io e Lester diventammo ottimi amici. E quando lui cominciò a sentire simpatia per Gracie Kay, corse per primo da me con la notizia che Gracie lo ricambiava senza nemmeno l'ombra di un dubbio.

Ma dopo che Lester se ne andò e si sposò con Gracie, io mi sentii spesse volte solitaria. E allora cominciavo a pensare alla mia Vera Madre, e mi domandavo se era viva, chissà dove, e non sapeva neppure che la famosa Effie Huntriss era fatta del suo sangue e della sua carne. Perché l'unico modo per sapere che eravamo parenti era che lei riconoscesse il nome che io avevo ricevuto quando mi aveva adottato. Ma quando andai a lavorare la prima volta alla Pinnacle, Danny Todd disse che il nome della tua Mammina era insipido e offrì un premio di cinque dollari a chi trovava il nome sostituito. Bè, il premio lo vinse il suo ragaz-

zino d'ufficio, Moe Klein, che voleva battezzare la tua Mammina « Wilda Huntriss ». Ma io pensai che mettere « Wilda » vicino a « Huntriss » era un po' troppo, perciò insistetti per tenermi il mio vero primo nome (che mi aveva dato la moglie di Papà, perché diceva che una ragazza che si chiama « Effie » non può mai trovarsi nei guai). Così Danny ammise che i due nomi si annullavano uno con l'altro, e poteva essere che così diventava una cosa provocante.

Insomma una sera che me ne stavo a letto e mi sentivo triste, mi accorsi improvvisamente che era domenica, e che per un pelo non mi perdevo la trasmissione di Louella. Così accesi la radio, e il suono della sua voce cominciò presto a consolare la tua Mammina. Poi come in un lampo mi venne improvvisamente in testa il sistema di scoprire se la mia vera madre era viva, e se era così, come dovevo fare a rintracciarla. Perché infatti da tanto tempo Louella voleva annunciare il vero nome della tua Mammina nelle sue trasmissioni della domenica e improvvisamente pensai che nel momento che lo faceva, le madri sarebbero saltate fuori da tutte le parti e una almeno sarebbe stata quella autentica.

Così lunedì mattina telefonai al capo del nostro Riparto Pubblicitario, Rupert Collins, per farmi dare il permesso. Ma Rupert non voleva che Louella lo facesse. Perché fino allora, nel campo dei Parenti la tua Mammina aveva solo dei mariti che erano degli inveterati combina-pasticci. Così Rupe fece promettere alla tua Mammina di abbandonare tutta quell'idea.

Ma la settimana seguente fu piena di guai con gli Agenti, e di guai con la Servitù, e di guai col Copione, e di guai col Regista, e persino di guai amorosi. (Perché avevo dovuto cominciato a andare in giro con un Autore chiacchierone, che aveva sempre un sacco di « nozioni » che lui prendeva per « idee ».) Così continuai a immaginare quanto sarebbe stato bello averci una madre da cui andare a rifugiarsi, e non essere costretta più a sposare una persona qualunque per non sentirmi sola.

Be' un sabato sera la tua Mammina era così solitaria che finii per andare a una prima con quel soggetista pallonaro. E dopo aver ascoltato il suo dialogo durante tutto il film, mi decisi a fare un'azione drastica, Così appena arrivai a casa telefonai a Louella e le dissi che facesse pure e che trasmettesse per radio il mio vero nome. (Devo dire che certe volte una Stella prova la sensazione di contro-irritazione a scherzare col fuoco).

Bè, le ripercussioni della trasmissione cominciarono lunedì mattina presto, perché Rupert telefonò alla tua Mammina e gli disse di andare a fare rapporto da lui, nel Riparto Pubblicità, appena andavo agli Stabilimenti. Quando entrai nel suo ufficio Rupert era su tutte le furie. Infatti il suo ramo di Pubblicità non era tanto quello di mettere fuori delle informazioni su noi Stelle, quanto di stare attenti che le informazioni

non *trapelassero*. Ma questo si era verificato tante volte un anno dopo l'altro, ché Rupert si era amareggiato.

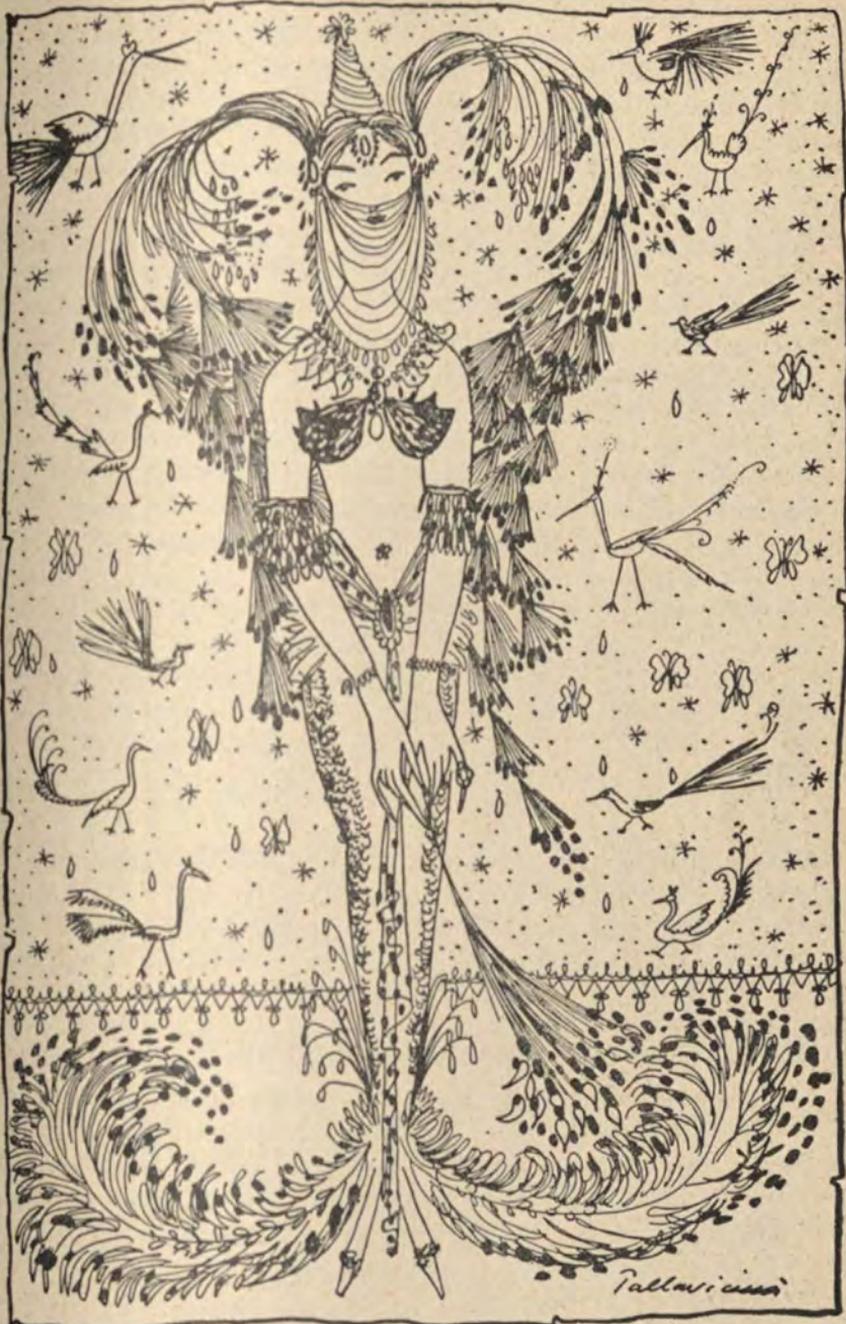
Così la tua Mammina fu costretta a mettersi seduta e stare a sentire Rupe che diceva che lui era obbligato a custodire i nostri segreti così diligentemente che non osava neppure dormire nella stessa stanza con sua moglie per paura di mormorare qualche cosa durante il sonno. E raccontò alla tua Mammina che proprio il giorno prima aveva dovuto destreggiarsi come un vero e proprio Macchia Velli per cercare di sopprimere un paio di Paternità impreviste che avevano strombazzato sulla Riviera Francese contro il marito di una delle più famose fidanzate di America.

Bè, quandunque noi Stelle del Cinema teniamo segreto il nostro inmeno che non si dice mi accorsi che aveva ragione. Perchè bisogna dire che a Hollywood cominciavano a pullulare i tipi più umilianti di « Parenti ». Quelli poi di genere famminile che erano troppo giovani o troppo vecchie per essere « Madri », erano « Nonne », « Sorelle », « Cugine », e « Ziette ».

Bè, quandunque noi Stelle del Cinema teniamo segreto il nostro indirizzo, ogni « Parente » che abbia un dollaro in tasca può comprarsi il biglietto di un pulmann turistico della città, dove il conducente gli indica le nostre residenze. E naturalmente per prima cosa il « Parente » scende dal pulmann a suonare il campanello della porta principale, e annuncia la parentela al nostro maggiordomo, il quale allora corre al telefono e lo annuncia alla polizia, la quale ha messo una Squadra Speciale per la cattura dei parenti.

Ma uno di questi « Parenti », Topino mio, fu proprio la vera, autentica Madre della tua Mammina, la quale aveva sentito la trasmissione di Louella a Miami. E così, attraversando il Continente con la velocità che gli consentiva l'autostop, la tua Nonnina arrivò di corsa.

Devo dire che quando i « Parenti » non hanno il dollaro per comprare il biglietto del pulmann turistico, allora vanno dritti agli stabilimenti, e cercano di superare il Poliziotto che c'è alla porta (che sono scelti apposta per la loro abilità di essere inflettibili). Così il giorno che arrivò la tua Nonna, al Cancello c'era l'ufficiale Shawn, il quale aveva dovuto occuparsi di tanti miei « Parenti » falsi che era più scettico del solito. Così, guardando a squadra la tua Nonna pensò che la sua assimiglianza con me era puramente casuale. Perchè era tanta la

I produttori di Mammmina finalmente pensarono di rimettermi nei vestiti leggeri e trasparenti del mio inizio di carriera.

gente che cercava di assimigliarmi che naturalmente una volta tanto qualcuno ci riusciva fino a un certo punto.

Però Mammà aveva tanto fascino che poteva passare in mezzo a un intero squadrone di Polizia di Hollywood (e quindi qualche volta lo fece). Così l'ufficiale Shawn, che aveva respinto i più abili Oltrepassatori di Cancelli di questo mondo, alla fine prese la tua Nonnina sottobraccio e la accompagnò dal capo della Polizia del nostro Stabilimento, Shep Newcombe.

Allora, per studiare Mammà e vedere se aveva abbastanza prove per dimostrare la sua condizione, il Commissario Newcombe la invitò a prendere un caffè. Mammà affascinò il Commissario Newcombe proprio lì al Commissariato e pure di più dell'ufficiale Shawn, perchè il Commissario era più galante. Così di conseguenza cadde in trans quando Mammà gli fece vedere una ricevuta che gli avevano dato i miei genitori adottivi quando mi presero (e lei non aveva saputo mai fino a quel momeno quanto era importante, quel pezzo di carta nella sua vita errabonda al seguito dei cavalli).

Bè, il Commissario Newcombe chiese scusa un momento e andò di corsa nell'ufficio di Rupe per mostrargli le prove che dimostravano l'autenticità di Mammà. E mentre Rupe se la studiava seduto dietro la scrivania, il Commissario Newcombe parlava entusiastico della tua Nonnina, dicendo che era un parente che avrebbe occupato nel cuore del Pubblico un posto molto più caldo di qualunque marito mio. Rupert gli fece notare soltanto che dei mariti ce ne possiamo sbarazzare, ma le Madri ci sono e ci restano.

Però disse che veniva lo stesso al Commissariato a fronteggiare la situazione.

Quando arrivarono là, era successo che quando il Commissario Newcombe lasciò sola tua Nonna, questa era andata a un altro tavolo e si era presentata a Red Skelton, a Eukalali Ike, al defunto Ted Healy, e ai fratelli Ritz. Infatti se c'era una cosa che a Mammà piaceva di più dello amore, era proprio ridere. Così quando Rupe entrò la trovò seduta al centro di un Gruppo di gente intranazionalmente famosa per far ridere il Pubblico. Ma questa volta era Mammà che faceva ridere *quelli.*

Bè, con una sola occhiata alla tua Nonnina, Rupe decise che si trattava di un caso di Decisione Superiore del capo dello Stabilimento, Hobart K. Hass in persona. Perciò insistette per portare via Mammà dal circoletto che aveva radunato e, accompagnato dal Commissario Newcombe (che non aspettava di farselo dire due volte), Rupe portò Mammà al cottage dell'esecutivo per annunciare la faccenda.

Però arrivando là Rupe decise che era meglio preparare il signor Hass al colpo. Infatti i sentimenti di H. K. sulla maternità sono i più sacri

di tutta l'Industria cinematografica. Così Rupe passò Mammà al sotto-esecutivo, nell'ufficio esterno e entrò nel santuario di H.K.

Insomma quando H.K. sentì che Effie Huntriss aveva una madre, restò di sasso. Perché era una stranissima coincidenza che io stavo proprio in quel momento in un teatro a girare un copione che parlava di una Madre e di una Figlia che si riuniscono dopo tanti anni.

Bè H.K. è così amante delle Grandi Scene della vita reale che disse al Commissario Newcombe di correre allo stabilimento e di portarmi nel suo ufficio senza spiegazioni. Poi H.K. fece chiamare Edna Vaugham Versham che venisse a vedere la Scena della Riconciliazione, così poteva prendere dalla Vita Reale qualche spunto di dialogo da aggiungere al copione per una similitudine verissima.

Poi H.K. cominciò a descrivere a Rupe una Campagna Pubblicitaria sulla Stampa, la quale avrebbe descritto Mammà come una donna che viveva sempre nel terrore, anzi lo respirava, per paura che la sua figlioletta perduta stesse morendo di fame chissà dove, in una fogna, o magari si era messa perfino in qualche situazione censurabile. Quando il signor Hass arrivò al momento che la tua Nonnina si inginocchia in capo al letto, tutte le sere, e prega il cielo che gli dia qualche indicazione di dove sta la sua figliolina, H.K. si inginocchia, proprio lui, e dice una preghiera che gli fa venire le lacrime agli occhi.

Ma allora Rupe decise che era meglio interrompere H.K. e avvertirlo della tua Nonnina. Così gli disse che se anche la passavano al Riparto Trucco e lì lavoravano per ore su lì lei, e poi la facevano posare da addolorata, quella avrebbe sempre trovato il modo di rendere « divertente » tutta la scena.

Bè in quel momento entrai nei Santuario di H.K. con il Commissario Newcombe, così il signor Hass soprasedette sugli avvertimenti di Rupe e cominciò a dirigere la Scena come se fosse stato Cecil B. De Mille. Infatti mi piazzò a sedere sulla sua destra. Poi mise il Commissario Newcombe seduto nello sfondo, mentre Rupe (che è così nervoso che non si siede da tanti anni) rimase in piedi. Poi H.K. diede il segnale dello spettacolo e con gli occhi pieni di lacrime ordinò di condurre dentro la tua Nonnina.

Allora, appena H.K. si era rimesso dalla prima occhiata a Mammà, si alzò con un inchino e disse:

— ... Effie cara, questa signora.... è tua Madre!

E mentre io rimasi a guardarla, tutta stordita Mammà disse, molto cordiale:

— Ciao bella!

Bè, non sapevo proprio che cosa rispondere. Ma il Signor Hass

aveva le lacrime che gli scendevano giù a ruscelletto per le guance, e io non volevo deluderlo dicendo qualche cosa di inadagiato.

Poi, come in un lampo, mi passarono davanti gli occhi alcune frasi dei dialoghi di Edna Vaugham Versham, proprio come stavano scritte in ciclostile sul copione della tua Mammina. Così le ripetetti, (e le riscrivo qui):

— Oh, Mamma... Ho paura di non corrispondere... ai... sogni che tu hai nutrito... tutti questi anni.... sulla tua bambina...!

Ma la tua Nonnina, la quale puoi giurarci che dice sempre quello che non deve dire, risponde:

— Non pensarci nemmeno per un momento, piccolina! Come puoi dirlo, se non ti avrei neppure avuta se un certo marinaio che ho voluto provare avesse fatto il suo dovere.

Così le frasi di Mammà non entrarono nel Copione, e fummo costretti a lasciare il dialogo così come l'aveva scritto Edna Versham, con Mammà che diceva:

— Oh, cara... cara... Tu sei proprio come ti ho sempre sognata! (E come la calamità attira il ferro, madre e figlia si corrono nelle braccia a vicenda).

La conclusione dell'esperimento di H.K. fu che invitò Mammà a andare con lui a ballare la rumba, e ordinò a Rupe di tenere la cosa lontano dai giornali.

Ma questo fu solo l'inizio, Topino mio, di quello che vuol dire per una Stella avere una Madre, fuori dallo schermo, a Hollywood. Perchè non erano passati nemmeno sei mesi, che Rupe andava in giro con una gobba per causa sua.

E invece di mettersi a casa con me, buona e tranquilla, Mammà cominciò a sviluppare delle manie fuori di casa.

A volte la mania era di comprare un magnifico carrozzone da gita, o invece uno iotte, o un rancho sul San Fernando Boulevard, o una tenuta sulle colline di Holmby. Ma quando la tua Nonnina viveva sul carrozzone, lo scioffer diventava subito l'uomo dei suoi sogni. Poi, quando lo Stabilimento la mandava fuori dai piedi, cercando di attirarla con uno iotte, succedeva un dramma col nostromo. Allora provavano con il rancho, e invece del nostromo era il bovaro. Se poi la pagavano per farla stare a casa, Mammà cadeva sotto il fascino di qualche servitore.

Così la grande diversità degli amici di Mammà mi faceva curiosa certe volte di che tipo era stato papà. Ma le storie che Mammà raccontava sui mariti deviavano sempre il discorso, e alla fine smisi di cercare di scoprire chi era.

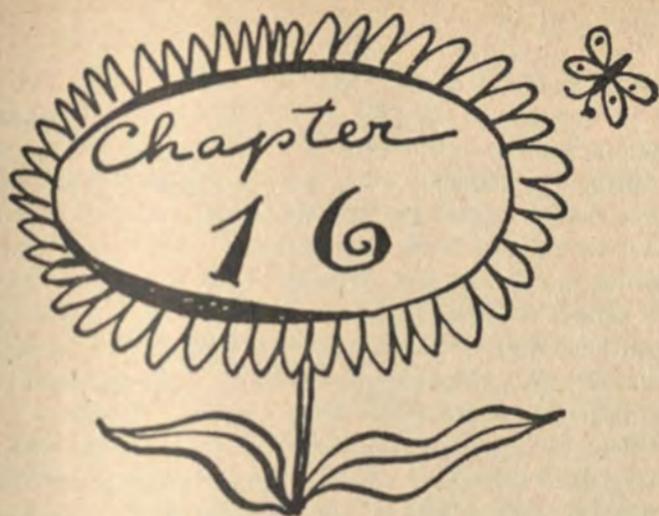
Però, sia che l'interesse di Mammà fosse per lo scioffer, sia per il lupo di mare, sia per i guardiani di mucche o per i maggiordomi, potevo

giurarci che erano sempre dei tipi fotogenici. E gli facevano continuamente le fotografie, con un braccio intorno alla vita della tua Nonnina. Le fotografie poi arrivavano sempre sui giornali quando io interpretavo una parte che richiedeva una Campagna di Stampa per dimostrare che la mia vita privata era conservatrice. (Questa è una cosa che fa diventare pazzi furiosi gli addetti alla Pubblicità di Hollywood. Infati succede sempre che appena una Stella comincia a girare la parte di qualche Santa, il marito fa richiesta di divorzio, e nomina gli amanti della moglie, uno per uno, nome e cognome).

Ma nessuno degli amici di Mammà pensava che la paga che io gli davo era sufficiente. Così venivano sempre a chiedermi dei regalucci. Alla fine le loro richieste mi fecero diventare così nervosa che ho dovuto cominciare a prendere i barba turici per calmarmi, e poi la simpamina per rimettermi in piedi e andare a lavorare.

Ma alla fine, per fortuna, la tua Nonnina cominciò a studiare le Scienze Occulte. Lo Stabilimento ordinò al nostro Riparto Legale di fare un contratto con il professore di Scienze Occulte per accompagnarla in India. Così Mammà, la quale aveva sempre avuto il desiderio di fare un viaggio lungo, prese al volo l'occasione. Io gli aprii un conto corrente, con gli assegni pagabili ad una banca di Cal Cutta. E laggiù sta ora, credo, perché qualche volta mi arriva una sua cartolina, per Natale.

Però gli sono stata sempre grata per una cosa, e cioè la sua attitudine verso una figlia. Infatti la maggior parte delle Madri delle Stelle del Cinema vogliono stare sempre in anzia per loro, giorno e notte. E il cuore mi faceva male quando pensavo alla povera Bunny Ambrose che lavorava tutto il giorno su un teatro di posa, interpretando qualche scena commovente con una Madre di professione, mentre quella vera la aspettava lì vicino e ricominciava tutto daccapo appena Bunny usciva dal teatro, e poi continuava nella loro casa nuova, dove non c'era l'ombra del Pubblico.

Perciò quando dissi addio alla tua Nonnina, ci stringemmo le mani con il più grande rispetto. E io penso sempre che se avessimo tenuto la stessa attitudine verso gli uomini, avremmo avuto una base per una relazione più stretta.

E ora, Topino mio, la tua Mammina è arrivata al tempo in cui ho incontrato per la prima volta il tuo Babbino, e ho capito che il sogno che avevo sognato tutta la vita e cioè di essere rispettata da qualcuno era in procinto di avverarsi. Incontrai Clyde Babcock nel momento in cui avevo straordinariamente bisogno di conforto per via di qualcosa che era successo a Leo Montaigne. Infatti le Case Cinematografiche di Hollywood hanno dato sviluppo a due Malattie degli Impiegati (che sono l'ulcero allo stomaco e il cardiaco al cuore). Lo stabilimento di Leo gli aveva fornito una grossa dose di quell'ultima malattia.

Ma oltre al dolore che provammo tutti quando Leo dovette smettere di lavorare e ritirarsi in riposo, io capii che la sua partenza avrebbe nuociuto alla carriera di tutti noi, compresa la tua Mammina. Perché i film che Leo Montaigne produsse con me facevano ridere, per via che erano presuntuosi. Ma quelli che tiravano fuori altri Produttori facevano appena sorridere. E non c'è niente di così poco divertente come un sorrisetto a mezza bocca.

Quando poi cercarono una volta di cambiare il mio tipo, affidandomi un'interpretazione seria in un Film drammatico, il Produttore girò otto bobbine della tua Mammina addolorata. Quei produttori infatti pare che non impareranno mai che fare gli addolorati è una cosa inveritabilmente noiosa.

Invece nel cuore di Leo Montaigne c'era una grandissima compas-

sione per gli Esseri Umani. Così lui pensava che quando loro spendevano i soldi che guadagnavano col sudore della fronte per entrare in un Cinematografo lui doveva farli divertire. Così un film Montaigne era inevitabilmente un successone. Ma gli costava un prezzo spaventoso.

La tua Mammina si ricorda di una volta che stavo seduta con lui in Sala di Proiezione a guardare certi pezzi di un film in Costume che erano stati girati dal suo miglior Regista. Ma in una Scena dove una Duchessa inglese teneva un ballo Reale, la Padrona di casa portava un vestito da pomeriggio con un collo alto e le maniche lunghe. E quando Leo domandò perchè non portava il vestito da sera, il Regista rispose secco secco:

— Senti un po', Leo, il Copione dice che questa Duchessa è una signora distinta. E una vecchia signora distinta a casa mia, non si farebbe mai vedere in pubblico colle spalle nude.

Bè, si dovette girare di nuovo tutta quella Sequenza, e fu una cosa molto costosa perché il Regista, solo lui, si pigliava 7.500 dollari alla settimana. E questo è solo un esempio della lotta che doveva combattere Leo, tutti i giorni, un anno dopo l'altro, con i Registi, le Stelle, i Soggettisti e il Riparto Guardarobba, e la Commissione Nazionale di Revisione, per cercare di rendere passabili i suoi film. E alla fine arrivò il giorno che gli venne il primo Attacco. Poi sei settimane dopo Leo ebbe l'ultimo colpo nella sua casa nel Desserto, a Palm Springs. Il giorno dopo, nel pomeriggio, la tua Mammina passò il più brutto momento della sua vita (fino a quel giorno) quando ci riunimmo tutti da Leo e lo salutammo, e sapevamo tutti che nessuno mai avrebbe potuto sostituirlo.

Bè, dopo questo fatto, la tua Mammina fu passata a quel Tipo di Produttori Cinematografici che, come dice Skip Norton, erano « La rovina dello spettacolo ». Il primo di questi film fu girato alla Medalion, dove il mio Stabilimento aveva dato la tua Mammina in cambio di Jimmy Durante e di un Tecnicolor.

Così, fino al giorno che conobbi Clyde Babcok per la prima volta, l'avevo visto solo da lontano, da Romanoff o da Chasens. Ma se tu vedi un estraneo in una sala affollata, a Hollywood, non devi per questo pensare che lo rivedrai sempre. Infatti la vita sociale a Hollywood, va avanti a cricche, e la cricca più importante di quei giorni girava intorno ai « Montaigne », e un'altra intorno ai « Selznick », e un'altra intorno ai « Warner », e un'altra intorno ai « Zanuck » eccetera. Così la cricca di Clyde Babcock e la mia non si erano mai scontrate.

Bè, la mattina che arrivai alla Medallion per la prima volta ero molto eccitata. E quando la tua Mammina arrivò con la macchina, potevo indovinare perfino dalla faccia del Poliziotto che stava al cancello che tutto lo Stabilimento stava facendo le sue congetturazioni su di me. Perchè i Tribunali mi avevano dichiarata proprio allora libera da Lester e non

avevo avuto ancora il tempo di legare il mio nome a quello di qualcun altro.

Così quella mattina fu un avvenimento da ricordare per molte ragioni . Perchè quando la tua Mammina spinse la macchina per entrare, Skip Norton stava fermo davanti all'ingresso Principale, dove, istantaneamente divenne Amico della tua Mammina (e quando lo conobbi meglio anche il mio introduttore nella congregazione dell'Unità). Infatti i principi religiosi di Skip non sono visibili in superficie, e ti arrivano spesso come una sorpresa.

Bè il Soprannome di Skip gli viene dal fatto che ha un carattere così nervoso che nessun movimento che fa ha una continuità. Quando Skip passa per una porta, deve chiuderla e aprirla tre o quattro volte, in fretta e furia, prima di riuscire a entrare. Lo stesso procedimento Skippy lo adotta quando sale una rampe di scale, e sale e scende il primo gradino infinite volte prima di riuscire a fare il secondo. Quando poi vuole entrare in macchina, (cosa che gli offre il doppio ostacolo della porta e dello scalino) il processo è pieno di sospensione e non si sa mai se riuscirà a farcela veramente.

Ma nel suo Dialogo Skip ha una continuità ancora più piccola che nell'azione. Infatti parla molto in fretta, come con la stenografia, trascurando parole e congiunzioni, così che poche persone riescono a indovinare quello che dice. Ma ogni osservazione che fa vale la pena di tradurla.

Perchè Skip si educò facendo il fattorino di un contrabbandiere d'alcool nell'èra del Venti e ha imparato la pissicologia dalla vita stessa, che è come un grido lontano di tromba, di quelli che accompagnano la fine dei Film a Intreccio.

Solo che quando Skip cerca di far mettere a un Produttore un po' di Pissicologia in un Copione, il suo modo umoristico di parlare fa ridere tutti e il Produttore passa sopra ai suoi suggerimenti, mentre invece dei Autori come Edna Vaugham Versham, che sputano un sacco di stupidaggini in modo tutto fiorito, riescono a far impressione ai Produttori e a vincere il premio dell'Accademia. Perchè l'Accademia del Cinema ha del Talento e non osa riconoscere un'abilità troppo eccezionale (per questo Will Rodgers, e Charlie Chaplin e W. C. Fields non hanno mai avuto l'Oscar).

Così, quando Skip Norton riconobbe la tua Mammina all'Ingresso Principale, mi salutò tanto cordialmente, come se ci conoscessimo da anni. E senza neppure esitare un momento per tirare il fiato, Skip mi si avvicina e dice:

— Salve, Effie, amica mia! Sei una donna formidabile! Tutto lo Stabilimento aspetta di vedere con chi fai coppia! La maggior parte del nostro talento maschile è chiuso in bottiglia, perciò sta attenta a come ti muovi! Sta attenta a Babcock! Quel figlio d'un cane cammina sulle mani per

risparmiare il cuoio delle scarpe! Non posare mai i piedi sul suo macinino! E' uno che non ha mai fortuna! La lascia perdere per correre dietro al soldino! E sta lontano da casa sua! Se chiudi la porta ti cade in testa il tetto! Sta vicino a un ristorante! Ogni volta che metti la testa fuori della finestra, il cuoco del ristorante te la fa ritirare dentro!

Bè, mentre la tua Mammina rideva a sentire Skip, un mare di facce spuntavano da tutte le finestre del Palazzo, perché le riunioni per i Soggetti sarebbero state molto noiose, alla Medallion, se non ci fosse stato Skip da andare a sentire ogni tanto.

Bè, ringraziai Skip del consiglio e mentre attraversavo il Cancello con la macchina mi corse dietro e mi disse:

— Ho letto proprio adesso il Copione nel quale ti vogliono ficcare. Fatti forte! E' un pozzo di vermi! Un calzolaio ne avrebbe fatto uno migliore, collega!

Così la tua Mammina rise di nuovo e cominciai a sentirmi a casa mia, perché qualunque cosa potesse succedermi in quello strano Stabilimento, sapevo che in Skippy avevo un amico.

Bè, quella mattina quando il Regista di Mammina, il signor Hendricks, venne nel camerino a farmi i suoi ossequi e a chiedermi un appuntamento per la sera, lo ringraziai per la sua cortesia. Ma a me mi piace fare sempre le cose per bene, così naturalmente gli dissi:

— Signor Hendricks, non credete che la Stella è più importante?

Così il Signor Hendricks fu d'accordo e con galanteria accompagnò la tua Mammina al Teatro di Posa. Ma dal momento che mi presentarono al signor Babcock, lui ignorò completamente la tua Mammina, e questa era un'attitudine così nuova che dopo un paio di settimane alla fine diventò provocatoria.

Ma poi arrivò il giorno che eravamo fuori in Esterno, in un campo di fieno a Sunland, a girare una violenta Scena d'Amore davanti a un covone di fieno. Però appena il nostro Regista era riuscito a metter su l'atmosfera necessaria, cominciò a piovere, e allora ci disse che ci dava un'ora di libertà per mangiare. Ma sotto quel covone si stava bene e all'asciutto, così dissi al trovarobbe che io restavo dov'ero e che mi andasse perfavore a prendere il cestino del pranzo.

Bè, stavo proprio aprendolo quando improvvisamente notai il tuo Babbino che veniva verso il covone col cesto del pranzo in mano, sotto la pioggia. Mi sentii proccupata. Perché il luogo dove mi trovavo poteva inestigare qualunque uomo a fare il galletto, e io non volevo che lui perdesse quel senso di riserva che aveva stabilito. Prima però lui si fermò fuori del covone di fieno, e con molta cerimonia mi domandò se poteva entrare. E quando io, con la stessa cerimonia, gli dissi di fare come se fosse a casa sua, lui si comportò perfino un po' troppo rigido.

Così io e il tuo Babbino cominciammo il pranzo e lui prese a dire che il giorno che mi vide lavorare a ferri un paio di calzini per uno dei miei spasimanti preferiti, si era accorto che io ero diversa di come la mia Pubblicità gli aveva fatto immaginare. Allora io sorrisi e gli domandai se aveva mai avuto occasione di credere alla sua Pubblicità. E allora sorrise pure lui.

Bè, quando tutti e due i membri di una coppia cominciano a ridere delle stesse cose, allora si sviluppa un sentimento molto caldo, specialmente se si trovano per caso soli sotto un covone di fieno e fuori piove. Così prima di accorgermene, stavo già spiegando a Clyde Babcock che nonostante la mia Pubblicità, e il fatto che il mio nome è un simbolismo di Sesso Appiglio, io non l'ho mai associato nella mia vita privata con lo svago. Perché a me mi era sempre sembrato stupido (quando andava bene) e nel peggiore dei casi offensivo.

Allora Clyde diventò molto curioso e volle sapere se mi ero mai innamorata. Allora io gli spiegai che mi ero innamorata, ma era sempre una cosa idealistica, insomma che mi innamoravo perché è romantico. Oppure per tenere la mia mano nella mano di un uomo forte, perché avevo tanto bisogno di essere coccolata. Oppure, se le cose a volte andavano male, per essere consolata.

Poi, per dimostrare il mio punto di vista, recitai un pezzo di Scespir (che avevo imparato da un Insegnante Drammatico un giorno che presi una lezione, durante la recitazione), che diceva:

Dimmi dov'è il pane della fantasia,
nel cuore o nella mente?...
Rispondi... rispondi.

E dissi al tuo Babbino che potevo rispondere che nel caso mio è mentale.

Bè, non avevo mai parlato con nessuno di cose simili prima di allora, solo con Lalla (che non aveva assolutamente capito niente di quello che dicevo). Ma il tuo Babbino capì e apprezzò molto la cosa, perché era andato per mesi in giro con Carmen Dolores, per farsi la Pubblicità, e si era disgustato del suo comportamento il quale era costantemente frenetico.

Poi una mattina lessi sul *Reporter* che Carmen Dolores era andata a Città del Messico a trovare la nonna malata. Allora pensai che la notizia poteva avere delle ripercussioni. E avevo ragione, perché quel pomeriggio, mentre giravo una sequenza dove il tuo Babbino mi sorprendeva che facevo il bagno di spuma, Clyde mi chiese il primo appuntamento. E nientemeno per andare all'Anfiteatro di Hollywood a sentire un Concerto!

Così quando arrivammo nella vicinanza dell'Anfiteatro quella sera,

il tuo Babbino voleva proteggermi dai miei ammiratori che mi avrebbero assalito mentre lui faceva i biglietti, così fece a meno di comprarli. Ma condusse la tua Mammina su per uno stradino, lungo il lato della collina la quale forma il lontano limite dell'Anfiteatro. E il Babbino e la tua Mammina rimasero là in mezzo ai cespugli, sotto le Stelle, a sentire Stocoschi che suonava Bac. Ma Clyde non tentò nemmeno di prendermi la mano.

E non lo fece nemmeno la settimana dopo, quando tornammo in quello stesso posto, a vedere la Fantasia del *Sogno di una Notte di Mezza Estate*, che ti fa credere al pubblico che una ragazza potrebbe innamorarsi di un somaro.

Ma quando andammo l'ultima sera all'Anfiteatro, e stavamo seduti là sulla collina, Clyde disse che mi aveva scritto qualcosa e che me lo recitava durante l'assolo di Ieudi Menuin. Perché voleva sentire come suonava accompagnato dalla musica di un violinista adeguato.

Bè, la poesia del tuo Babbino era così bella che l'ho imparata a memoria. E diceva così:

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogni lingua divien tremando muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.
Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta:
e pare che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.

(Quandunque naturalmente sospettassi che doveva essere stata scritta da qualcuno che era espertissimo di poesie, molto di più del tuo Babbino, l'incantesimo si rompeva se Clyde veniva a sapere che io l'avevo capito. E poi gli incantesimi sono così rari nella vita, che io cercai di pensare soltanto alla grande cortesia che il tuo Babbino mi faceva, lui che è un uomo di vantata integrità, e che odia la falsità).

Così il suo secondo passo fu di cercare di far diventare Realtà il sogno della tua Mammina. Intanto però i Concerti all'Anfiteatro erano finiti, così al nostro appuntamento seguente, mentre il tuo Babbino mi portava in macchina a cena in una piccola trattoria gli dissi che io volevo sempre pagare la metà di tutti i conti. Allora di colpo lui voltò la macchina e disse che era l'ora di andare a fare una magnifica cenetta da Romanoff. E così io capii che avevo indovinato il procedimento giusto.

Insomma quella sera cominciammo col cocteil, in un separé da Romanoff. E la tua Mammina presto gli venne il coraggio di tirar fuori l'argomento del Matrimonio e dissi che io volevo essere una moglie indipendente, che si mantiene da sé, e che ero pronta a firmare una carta che lo diceva.

Mai ho visto una cosa che assomigliasse al sollievo che vidi sulla faccia del tuo Babbino. Perché pure lui si era innamorato ma fino a quel momento non era stato capace di trovare una soluzione a tutti i problemi che il fatto gli compariva. Allora cominciò a ordinare lo sciampagna per festeggiare.

Bè, rimanemmo lì a sedere e a fare progetti, finché il cameriere ci diede la notizia che eravamo gli ultimi clienti di Romanoff. Allora ce ne andammo. Ma non ce la sentivamo di separarci, così Clyde insistette per trascinarmi da Barney, dove restammo fino all'alba, senza neppure accorgerci della durezza di quelle panche, a parlare. Poi, all'improvviso, pensammo a Louella. Così andammo al telefono e la svegliammo, e le raccontammo la notizia del nostro fidanzamento.

Devo dire che Louella era eccitatissima. Ma siccome era solo Martedì, ci disse:

— Mi giurate, bambini miei, che starete separati per il resto della settimana, così io posso dare la notizia come una bomba nella mia Trasmissione di domenica?

Allora noi le giurammo di sì. Poi feci uscire il tuo Babbino dalla cabina telefonica e sussurrai a Louella un segreto che non volevo far sentire a nessuno. E cioè il segreto che io volevo anche un Topino da Clyde.

Bè, la domenica sera stavamo seduti con la mano nella mano sulla veranda della tua Mammina e eravamo emozionatissimi a sentire la voce di Louella che diceva:

— Una notizia esclusiva!... Effie Huntriss è di nuovo innamorata, e questa volta è quella vera. Questa volta è Clyde Babcock, e visto che tutti e due hanno i loro decreti di divorzio a posto, pare che sentiremo presto la Marcia Nuziale per Effie e Clyde. Ed ecco un segreto che mi ha raccontato un uccellino. Per la prima volta in vita sua, Effie desidera veramente un bambino. Perciò questa volta ha l'aria di una cosa permanente. Buona fortuna, Clyde e Effie, e tanti tanti figli maschi.

Insomma la trasmissione di Louella fu riferita a Città del Messico, così il giorno dopo dovettimo sfuggire Carmen Dolores e ci andammo a nascondere a Yuma.

Ebbene, Topino mio, si avvicina il tempo, ora, che puoi arrivare in qualunque momento. Ma con Vernon che se ne sta fuori tutto il giorno a lavorare, ci sentiamo molto soli. Perché Peoria ha finito di pollicromare tutta la casa già da parecchie settimane, e ha cominciato a scocciarsi. Così molto spesso trova una scusa per uscire, prende il libro degli Autografi, monta su un autobus e se ne va a gironzolare in altri posti, per entrare in contatto con altre Stelle, e se ne sta fuori per ore e ore.

Però mentre aspetto il mio Topino, tutta sola, ho cominciato a pensare a una cosa che non ho mai sussurrato a nessuno, nemmeno al tuo Babbino. Perché quando ho avuto il primo sospetto che c'era in aria un Topino volevo essere molto conservatrice e non tentare niente. Così lasciai perdere il famoso medico erborista cinese che tutti cantavano tanto allora, e me ne andai da Dockie Davis. Bè, Dockie ha insistito e ha voluto entrare nella vita privata della tua Mammina, e ha scoperto una falla nelle mie condizioni (che era il risultato di quella volta che Lester era stato costretto a spedirmi all'ospedale dei Cedri del Libano per liberarmi di un terribile mal di schiena con la mia operazione).

Così quando Dockie ha saputo di quel fatto ha detto che mi impediva di avere il mio Topino senza pericolo. E voleva che andassi subito a dirlo a Clyde. Ma io sapevo quanto è poco coraggioso il tuo Babbino, e che una scusa come questa l'avrebbe fatto decidere che la tua Mammina non doveva correre il rischio. Perciò pregai Dockie di non dirglielo e alla fine Dockie cedette e mi promettè che mi avrebbe aiutato quanto poteva.

Ma la settimana scorsa pensai che mi sarei sentita meglio a raccontare

a Vernon tutte le paure che avevo adesso di fare il mio Topino senza complicazioni.

Ma ogni volta che si tocca un argomento vitale Vernon si agita subito. Perché Vernon è di quei tipi che sono capaci di combattere tutti i nemici che hanno una faccia. (E ho riso tanto quella volta che stavano per tagliare il telefono perché lui si era divertito a dire a quelli dei Telefoni che erano « una manica di imbroglioni mangiasoldi ». E è anche riuscito a non fargli staccare il telefono perché la tua Mammina può averne bisogno in ogni momento ora per chiamare Dockie Davis).

Ma la tua Mammina aveva appena cominciato a raccontare i miei pensieri neri che mi accorsi che era troppo per Vernon. Così cercai di fingere un po' d'allegria, ma vidi che avevo rovinato la vita famigliare che io e Vernon ci stavamo godendo. Infatti Vernon cominciò a venire a casa in ritardo per il pranzo e spesso aveva il fiato che gli puzzava di liquore.

Bè, sabato sera Vernon non tornò a casa per niente (e questa è stata la prima volta che ho mangiato un pranzo preparato da Peoria e ho scoperto quanto ha trascurato la cucina). Così la mattina dopo era domenica, e appena servita la colazione Peoria se ne andò a fare il suo solito giro delle Chiese per vedere Pat O' Brien che passa il piattino per i Cattolici e Ginger Rogers che fa le letture di scienza Cristiana.

Dopopranzo però mentre stavo qui sdraiata a letto tutta sola (e sentivo il mio Topino che mi dava i calcetti) mi sembrò di udire arrivare Vernon. Allora mi misi ad ascoltare. E quando lo sentii veramente per le scale cominciai a preoccuparmi, perché avevo paura che fosse pieno di alcol e che mi facesse innervosire il mio Topino. Perciò mi alzai a sedere. Ma quando Vernon entrò dalla porta, non aveva nessun segno che aveva bevuto qundunque lo stesso parlasse molto eccitato quando mi disse:

— Giù c'è quella strega che ha fatto il furto di Babcock.

(E così mentre la tua Mammina pensava che Vernon si era scordato di noi, lui si era dato da fare coraggiosamente per trovare un Antagonista con un nome e una faccia. E l'aveva trovato: era Inga Swansen).

Bè, la tua Mammina cominciò a tremare come una foglia, e non sapevo che dovevo fare, e che gli dovevo dire a Inga. Ma Vernon mi disse di servirmi semplicemente della mia interizione, e poi andò di corsa giù a dirgli di venire su.

Devo dire che quella scena che stavo per vivere l'avevo recitata centinaia di volte nei Film, però ero sempre io che facevo la parte della Tentatrice. Così non sapevo proprio come interpretarla dal punto di vista opposto. E chissà poi questa scena quanto sarebbe stata diversa da quelle dei copioni della signorina Versham.

Bè, la scena cominciò a essere differente dal momento che Inga Swansen emerse dalla porta. Perché invece di mostrare dei loquenti e com-

plessivi sentimenti di indignazione e di fierità non feci che guardarla, aggitatissima. Ma quella rimase lì ferma, senza Trucco, vestita solo con un paio di calzoni e un golf, e mi fece sentire tanto piena di fronzoli con i lustrini della mia lises. Non ero capace di spiccicare una parola, nemmeno per dire buonasera, allora lei cominciò a parlare lei stessa con una voce molto profonda e molto lenta e disse:

— Sono felice di conoscervi in carne e ossa, Signorina Huntriss.

Ma la tua Mammina ancora non riusciva a muovere la lingua per dire almeno grazie. Allora lei cominciò a guardare tuttintorno nella stanza e disse:

— Avete una casa molto lucente, signorina Huntriss, con tanto oro dappertutto.

E mentre io ancora non ero capace di ringraziarla per il complimento, lei fece la svagata e disse:

— Volete spiegarmi perché quel vostro simpaticissimo amico mi ha fatto venire qui? Che cos'è questo mistero?

Bè, finalmente riuscii a trovare la voce per rispondere e dissi:

— Penso che Vernon vi ha fatto venire qui così parliamo un po' di Clyde Babcock, che è mio marito.

Devo dire che le parole che rispose facevano pensare che lei voleva far sembrare trivialico il tuo Babbino, perché disse:

— Oh, allora è vostro marito, quel piccolino?

Così la tua Mammina rispose di sì ma mi dovetti trattenere perché Clyde è tutto meno che piccolo di fisico.

Allora capii che lei faceva di tutto per mettere il tuo Babbino nei pasticci, perché subito dopo disse:

— Perché non me l'ha detto che aveva moglie?

Bè, io lo sapevo che gliel'aveva detto. Perché con quell'inclinamento di Clyde a parlare gli doveva dire tutto se no non aveva argomenti di conversazione. Ma io sapevo che non c'era tempo da sprecare a fare i giochetti di parole, perché sentivo già il mio Topino che si moveva.

Così senza tante cerimonie gli dissi:

— Signorina Swansen, avete intenzione di sposare mio marito?

Insomma sul pricipio non mi sembrava che la domanda della tua Mammina gli fosse entrata bene nel cervello. Ma quando alla fine gli entrò dentro, Inga disse:

— Oh, ma che dite, signorina Huntriss! Non è già abbastanza complicata la vita senza sposarsi per sempre? Perché voi americani vi preoccupate sempre di queste cose?

Bè, io capivo che aveva messo il dito proprio sulla piaga del Matrimonio americano, perciò sparai più forte che potevo:

— Perché in America il matrimonio è sacro!

Ma allora lei spalancò ancora di più le palpebre e rispondette:

— E credete che il vostro matrimonio con Clyde Babcock è sacro?

Naturalmente la tua Mammina voleva rispondere meglio che poteva, ma riuscii a trovare solo questa risposta:

— Clyde doveva tenerci molto a me per innamorarsi un'altra volta dopo tutti i divorzi che ho fatto.

Ma allora lei sorrise appena e disse:

— Gli uomini continuano sempre a cercare di fare gli amanti. Ma questo non vuol dire che ci riescono; come se cercassero di dipingere dei quadri e non diventano mai degli artisti. O si mettono a scrivere poesie e non saranno mai poeti.

Poi si avvicinò al mio letto e si mise a sedere vicino alla tua Mammina e disse:

— Ma la cosa triste della vita è che noi donne siamo diverse. Noi siamo tutte poetesse. Sennò come faremmo a sopportare gli uomini?

Bè, io non sapevo proprio che rispondere perché mi pareva palusibile quello che diceva. E lei continuò:

— Vostro marito non sarà mai capace di amare nessuno, signorina Huntriss, al di fuori del suo specchio.

Devo dire che rimasi così sorpresa a sentire lei che mi parlava male del tuo Babbino che non riuscivo a trovare le parole per difenderlo. Allora lei continuò e disse:

— Se avesse voluto tornare da voi, l'avrebbe fatto alcuni giorni fa, quando gli dissi di stare alla larga perché era scocciante.

Mentre io ero lì seduta sul letto ferma come una mummia per la sorpresa a sentire che il loro amore era finito, Inga mi guardava con i suoi occhi verdi color del mare e sorrideva. E quando Inga sorride così è come se uno fosse trasportato in un paese curioso, dove tutte le cose più strane diventano plausibili. Poi quando Inga parlò mi disse:

— Che cosè che vi fa pensare che dovete avere sempre uno stupido alle costole, signorina Huntriss?

Per un momento la sua domanda era così loggica che io non sapevo che rispondere. Ma poi il mio Topino di colpo mi diede una spintarella e allora trovai subito la risposta. Così mi alzai dritta a sedere sul letto e gli

Nel film detto La Pompadore,*costato tre milioni di dollari, la tua Mammetta interpretò una famosa signora francese.*

Pallavicini

dissi che il mio Topino avrebbe avuto il suo Babbino a casa, anche se lui era inadatto.

Allora quando Inga vide che io ero molto precisa sul conto del tuo Babbino osservò:

— Povera piccola signorina Huntriss!

E poi se ne andò. E io rimasi seduta sul letto a guardare tutta stordita dalla parte che lei se n'era andata, perché mi accorsi che Inga Swansen poteva dare motivo a tutti di metterli nei pasticci. E fu il primo momento che capii tutto intero il tuo Babbino che ci aveva trascurato e lo perdonai pienamente di cuore.

Poi cominciai a sentire pena di Clyde. Perché mi rendevo conto quanto doveva vergognarsi a tornare a casa con la coda tra le gambe dopo aver scoperto che era un uomo scocciante. Così chiamai Vernon (che si precipitò da dietro la porta dove stava a sentire) e gli chiesi di chiamare il tuo Babbino al telefono così io gli potevo fare l'invito che lui aspettava da me.

Bè, l'unica persona che poteva sapere dove stava Clyde era la nostra Segretaria, e così Vernon telefonò a Madge. Quando lei rispose ci disse che Clyde stava proprio lì da lei a casa sua. Allora io presi in fretta il ricevitore. Ma prima di sentire la voce del tuo Babbino, sentii Madge che gli diceva piano piano:

— Non dirgli niente di noi adesso. Poverina, non è in condizioni da sopportarlo.

Allora di colpo cominciai a sentirmi tutta fredda, perché le parole di Madge erano di malaugurio. Così Vernon mi strappò il ricevitore e disse a Clyde senza tante storie quando veniva a casa e che cosera tutta quella storia. E la tua Mammina teneva la testa vicino al telefono per sentire anch'io.

Allora il tuo Babbino cominciò a raccontare a Vernon che aveva passato dei giorni d'inferno per via del cuore rigido di Inga Swansen. Ma disse che non se la sentiva di tornare subito dritto da me dopo la sua sconfitta con Inga perché non gli si sarebbe rialzata la Morale. Infatti tutti a Hollywood sapevano che lui poteva sempre tornarsene a casa. Perciò l'unico modo per ritrovarsi era di provare che lui era capace di vincere qualcuno che è difficile da conquistare. E era una grossa occasione per il tuo Babbino riuscire a vincere Madge Mayhew perché lei sapeva tutto tutto di lui.

Poi mentre la tua Mammina cominciava a sentirsi le convulzioni, Madge prese il telefono e sentii che diceva a Vernon:

— Sentite, signor Clark, voi sapete bene che questi due scombinati hanno bisogno di qualcuno che gli stia dietro. Ma io non posso stare

apresso a tutti e due però sono riuscita a prendermi Clyde e a tenerlo su con quella maledetta faccenda della svedese.

Perciò potete dire a Effie che in questi giorni mi sono data da fare per i conti di Clyde e a sistemare i suoi debiti. E appena arriva il Bambino, gli farò mettere Effie in una casa modesta e semplice. E lei non si dovrà mai preoccupare per il bambino, perché io e Clyde ce lo prenderemo con noi e lo tireremo su come si deve.

E in quel momento Vernon disse a Madge di attaccare quel telefono del diavolo perché lui doveva chiamare Dockie Davis.

Però prima che le convulzioni della tua Mammina diventassero incorreggibili Dockie Davis arrivò a casa mia. Ma non era ancora il momento, e così mi descrisse certe pillole più forti per calmarmi i nervi e disse a Vernon che lo poteva chiamare tutta la notte a un ricevimento che Bob Cobb dava in onore di Maxie Rosenbloom. Così io alla fine mi addormentai e tutto andò tranquillo.

Ma ieri quando Dockie mi fece la sua visita serale gli effetti della sbornia da Bob Cobb ancora gli duravano così violentissimi che dovette prendersi pure lui una dose delle pillole per i nervi della tua Mammina insieme con me. Poi stanotte ho dormito bene di nuovo. E oggi era quasi mezzogiorno quando Peoria mi ha svegliato entrando in camera con la colazione e col *Hollywood Reporter*.

Bè, io guardai Peoria in faccia e vidi che era tutta raggiante di sorrisi, e allora io gli chiesi che c'era che la faceva stare così allegra. Allora lei disse che il *Reporter* aveva pubblicato una cosa sulla tua Mammina, di nuovo, e tutta rigogliosa mi fece vedere un pezzo sfottente su di me che diceva:

« Dove ha sbattuto il naso quel corrispondente da Hollywood di una prominiente rivista quando il montatore Jimmy McCoy difese l'ex-Stella Effie Huntriss in una discussione frigidissima? ».

Ero proprio curiosa di sapere che cosa aveva detto quel Corrispondente per farsi saltare addosso da Jimmy McCoy. Ero sicura però che non poteva essere la mia abilità di recitazione perché sennò Jimmy si metteva sicuro sicuro dalla parte del Corrispondente.

E sapevo che la lotta che avevano fatto per me non poteva essere personale perché Jimmy aveva sempre avuto una violenta versione per le Stelle del Cinema. L'unica volta che la tua Mammina riuscì a farsi accompagnare da Jimmy fu quando lo sedussi a accompagnarmi al Brown Derby. Ma quando la folla che mi stava davanti mi fermò per farmi firmare gli autografi Jimmy dovette restarmi vicino a tenermi la mia Mantella di Volpi bianche. Poi quando la Folla improvvisamente mi piantò per andare dietro a Betty Grable cercai Jimmy ma lui se n'era andato e la mia Mantella nuova di Volpi bianche era avvolta intorno a un estintore.

La mattina dopo quando andai nella stanza di Montaggio di Jimmy per chiedergli scusa lui disse che « un uomo che esce con le Grandi Dive non è altro che un attaccapanni animato ». E si mise al lavoro per sostituire il mio migliore Primo Piano con l'Inserzione di un telegramma che esprimeva la stessa cosa ma pure meglio e che diceva: « Lascia perdere! ».

Insomma alla fine telefonai allo Stabilimento per cercare di rintracciare Skip e sentire se sapeva niente sull'incontro. Ma tutti stavano a pranzo così dissi all'Operatore di farmi telefonare da Skip appena tornava.

E così mi misi giù, lunga sdraiata ad aspettare. Ma a stare ferma lì ho cominciato a preoccuparmi, colla paura che dopo che sarà nato il mio Topino Madge andrà a qualche Tribunale e gli dirà certe cose della tua Mammina così che mi toglieranno il Topino mio. Che per esempio una volta, nel Teatro di Posa, quando il Regista disse alla tua Mammina di togliermi la giacca, io sbadatamente me la tolsi, e tutti i presenti mormorarono per via del mio inclinamento a non portare le bluse e che non ho bisogno di mettermi il reggipetto.

Madge poteva dire anche al Tribunale che io avevo preso l'abitudine di adoperare le parole volgari quando c'erano dei visitatori nel Teatro di Posa. Perché i visitatori si sentono sempre intimiditi. Allora io pensavo che era ospitabile metterli al loro aggio facendo delle osservazioni che gli facevano capire che noi Stelle del Cinema siamo degli esseri umani.

E poi c'era quella volta del El Morocco a New York quando la tua Mammina fu costretta a dare un candelabro in testa al mio cavaliere. E io sapevo che tutti quelli nell'aula del Tribunale compresa Madge, proprio lei, penseranno che è molto giusto affidare il mio Topino a lei e a Clyde.

Alla fine però ha suonato il telefono. Allora ho alzato il ricevitore, e ho sentito qualcuno che sbatacchiava l'altro ricevitore, dall'altra parte, cercando di portarselo all'orecchio. Così ho capito che era Skippy. E finalmente ho sentito che diceva:

— Salve, piccoletta. Piccola sciocchina. Come te la cavi, Effie, amichetta mia? Che ti passa nella testolina?

Così ho domandato a Skippy di dirmi per favore che era successo

ieri in quel parapiglia. Ma Skip allora ha cominciato a fare l'evaso, e a toccare tanti argomenti differenti e mi ha detto:

—Effie, sei una donnina formidabile. Tutti allo Stabilimento sentono la tua mancanza. Ma non tornare! Quello che produci adesso non passerà mai! Questo posto è criminale! Fanno certe balordaggini che sembra che stanno a Washington! ho visto Pinza ieri da Perino! Se non fosse per MacArthur, quello adesso canterebbe *Il Mikado.*

Bè, siccome Skip non ripiglia mai fiato, alla fine ho dovuto interromperlo. Così gli ho chiesto perché non veniva più a trovarmi, e allora lui rispose:

— A trovarti, Eff? Ma se non riuscirei a passare attraverso la folla dei tuoi Ammiratori nemmeno con un coltello legato al gomito!

Allora gli ho chiesto perché pensava che avessi intorno a me una folla di Ammiratori. O di altra gente.

Allora lui ha detto:

— Non cercare di farmela, tesoro mio! Parli col grande Skip, sai.

Bè, quando ho detto a Skip quanto tempo era che non vedevo un'anima viva, rimase di sasso e cominciò a muggire e disse:

— Vengo subito, Effie, perbacco! Ti amo.

Poi, dopo molti tentativi di combinare il ricevitore col gancio, alla fine sentii che aveva attaccato.

Devo dire che solo a sentire Skppy per telefono mi aveva tirato su la Morale e adesso mi sentivo perfino più calma. Perciò quando lui arrivò a casa mia io mi ero appisolata e sognavo che avevo superato il mio Cimento e mi stringevo il mio Topino così stretto che sentivo pure il profumo del suo collo.

Ma Skip mi svegliò con quel suo modo di urlare, e poi come sempre cominciò a passeggiare nervosamente per la stanza parlando prima di una cosa, poi di un'altra, e a spezzare in due le sigarette, e a tirarne sempre fuori una nuova dalla tasca, e a stracciare dai fogli di carta tanti pezzettini, e a giocherellare con le tazzine del caffé che Peoria gli aveva portato.

Ma quando alla fine Skip stava per andarsene io gli dissi che non poteva stare con la Coscienza in pace finché non mi raccontava di quel litigio che Jimmy McCoy aveva avuto allo Stabilimento. Così alla fine si fece mettere colle spalle al muro quandunque come sempre parlava tutto strambalato, e mi disse:

— Un pidocchietto di un certo giornale si è sbronzato con Doc Davis al ricevimento per Maxie Rosembloom. Così ieri quello è venuto allo Stabilimento con una copia di quello che aveva scritto sulla grande Effie. Poi ha cominciato a gironzolare intorno al parrucchiere per avere altre notizie e allora Jimmy è zompato su una sedia e gli si è buttato

addosso. Allora io ho acchiappato la copia ciclostilata e sono scappato via. Ma non significa niente. Dockie ha avuto una crisi di pianto. Ora me ne devo andare. Un sacco di pezzi grossi che mi aspettano.

Così Skippy inciampò un paio di volte sulla soglia e se ne andò.

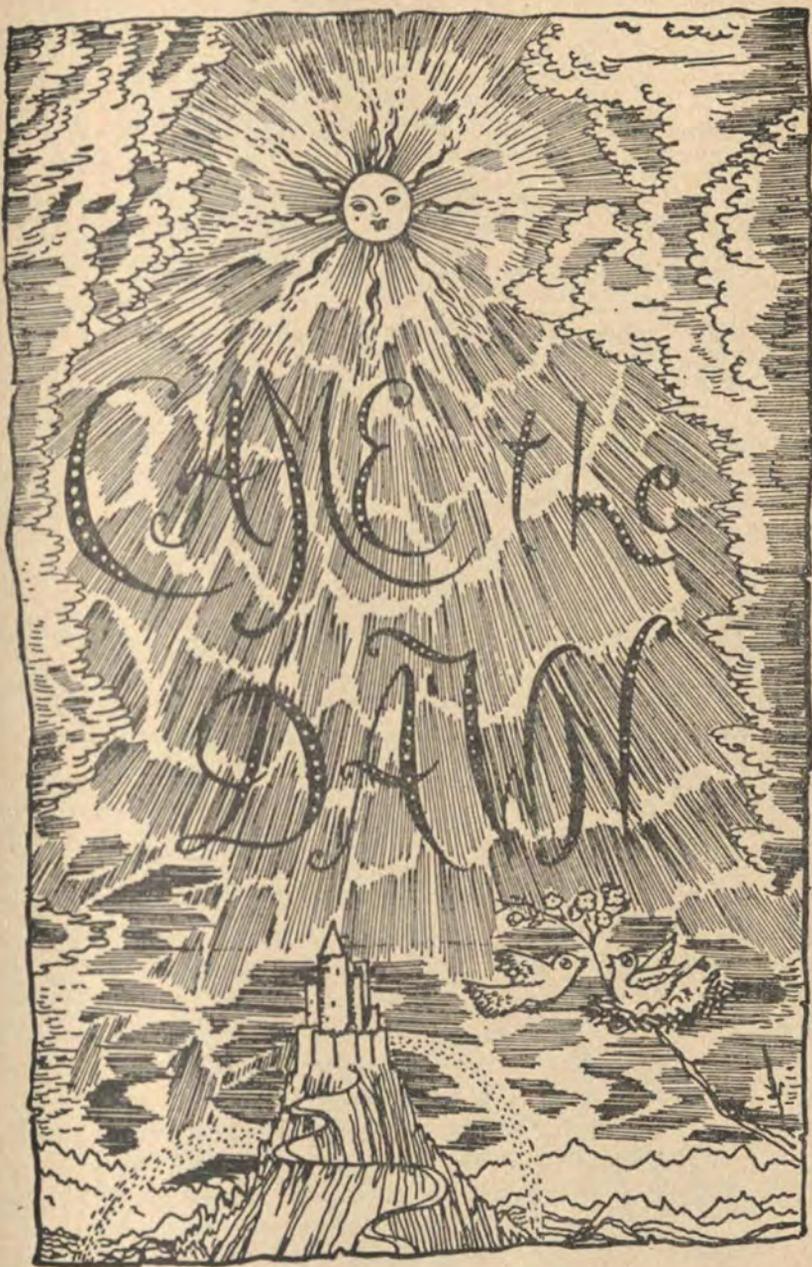
Ma mentre la tua Mammina era a letto, e ancora pensavo a quella lotta, Peoria cominciò a pulire il letame che Skippy aveva seminato per tutta la stanza (pacchetti vuoti di sigarette, sigarette spezzate in due che non aveva acceso, e cicche che aveva buttato via, zollette di zucchero che aveva squagliato a metà nel caffè, biglietti vecchi dei posteggi per l'automobbile, eccetera eccetera). Poi improvvisamente vidi Peoria che raccattava un pezzo di carta scritto a macchina così le dissi di darmelo.

Be', Topino mio, è l'articolo che Skippy aveva strappato a quel giornalista e poi era scappato via. E' quello che nei circoli giornalistici si chiama Necorologgio che dice (e la tua Mammina lo ripete paro paro):

Necorologgio. « Effie Huntriss, bionda e instabile attrice del cinema; vero nome Effie Slocum, proveniente da Kansa City. Si è fatta pubblicità interpretando un film assai censurabile: *The nude deal*. Divenne il simbolo cinematografico del Sesso con il suo primo Film " Montaigne ". Abbandonò il suo primo marito, l'agente Bert Griggsby all'altare. Due anni dopo divorziò dal secondo marito, Jerry Jones. Terzo, Lester Cummings, che durò lo stesso due anni. Quarto e attuale marito, Clyde Babcock. Durante gli ultimi mesi della sua vita il suo nome era molto legato a quello di un piccolo libraio, Vernon Clark ».

Così questo articoletto significa che la tua Mammina non starà molto tempo ancora col suo Topino. Ma se tu nasci bene e riesci a crescere, il libro della tua Mammina ti farà capire che io non ero così sexy come dicevano le colonne piene di pettegolezzi dei giornali e che io volevo bene con tutto il cuore al mio Topino.

E ora sarà meglio che poso la matita e chiamo aiuto.

CAME the
DAWN

Così, Topino mio, oggi sei grande abbastanza, secondo gli Ordini del Tribunale, per andare a stare le tue sei settimane da Clyde e da Madge Babcock. E ieri sera, quando mi misi a vuotare una vecchia valigia per metterci le tue robbette, mi vennero fuori un sacco di ricordi e di cose che Skip Norton aveva trasfugato una volta dal Riparto Depositi per metter su una soffitta al mio Topino per farcelo giocare. Ma nel nostro bangalò non c'è nessuna soffitta, e nemmeno una cantina, perché la Valle di San Fernando è così calda che nessuno potrebbe mai mettere piede in una soffitta se ce l'avesse e quando piove le cantine si allagherebbero sempre tutte quante.

Quando alla fine la tua Mammina è arrivata al fondo della valigia ho trovato quel libro che non ero mai riuscita a finire dopo quel giorno memoriabile di cinque anni fa quando mi portarono di corsa ai Cedri del Libano, e Skip prese il telefono e fece una chiamata urgente al quartier generale dell'Unità nel Missouri e gli disse che facessero una concentrazione speciale di pensieri di guarigione per far uscire sani e salvi la tua Mammina e il mio Topino da quella grande prova.

Così stasera seduta vicino al tuo lettino la tua Mammina vede bene ora che tutto nella Vita segue un Ordine Divino... pure Inga Swansen. Perché quando uscì quel Film che lei fece col tuo Babbino, i critici paragonarono la sua abilità di recitazione con la scipitezza di Clyde Babcock. Allora un non so che si è fato sentire dietro di lui, Clyde Babcock, e il

tuo Babbino, nel Film seguente, si fece meno scipito. Poi nei film successivi il tuo Babbino imparò a recitare (che è l'unica Sicurezza che un Attore può avere). Così non gli sono mai mancate delle buone parti e il pagamento degli altrimenti del mio Topolino arriva sempre puntuale.

Ma certe volte è difficile vedere il lato buono di una cosa. E col mio Topino che se ne va domani e mi lascia per la prima volta da quando sei nato, io non riuscirò a dormire e così mi metto qui vicino al tuo lettino e finirò il mio libro. Poi appena la tua Mammina avrà imparato a leggere al suo Topino, allora il mio Libro contraddicerò tutte le cose che Madge dirà contro la tua Mammina in quel mese e mezzo che dovrai passare con lei e col tuo Babbino.

E visto che Clyde sta interpretando la parte del Babbino del mio piccolo Topo, spero e pregherò che questa sia l'interpretazione più bella della sua vita. Infatti fin dal principio ho sempre pensato che il mio Topino dovrebbe avere vicino a sé un uomo da emolare. E appena ho scoperto che il mio Topino non era una femminuccia ho mandato via quel povero Vernon (perché dicono che l'ambientazione un neonato la sente subito).

E poi io ho sempre pensato che un bambino non trova in tutta Hollywood un uomo da emolare meglio di Jimmy McCoy.

Bè, da cinque anni ormai Jimmy McCoy mi dice sempre di sposarlo. Perché quel giorno memoriabile allo Stabilimento quando Jimmy ha sentito lì dal parrucchiere , che la vita della tua Mammina era in pericolo, improvvisamente capì che la violenza della tua versione per me era perchè lui cercava di combattere il suo disgusto di essere innamorato di una Stella del Cinema. Ma dopo che ha ceduto alla sua debolezza, Jimmy è stato molto contento.

Però durante questi cinque anni la mia risposta costante alle proposte di Jimmy è stata sempre no.

Perché ogni volta che gli domando se mi rispetta, Jimmy fa una smorfia e mi dice:

— Dio buono! E perché dovrei rispettarti?

Così la tua Mammina l'ha sempre rifiutato.

Ma lo stesso io devo a Jimmy moltissimo, perché è stato lui quello che ha vinto la mia battaglia per avere la custodia del mio Topino. Infatti durante il processo del Tribunale Jimmy non fece altro che sedersi davanti al tuo Babbino e fargli un gesto che voleva dire un paio di forbici, così Clyde aveva tanta paura che Jimmy cominciasse a tagliargli i Primi Piani che accettò che la tua Mammina avesse il diritto esclusivistico sul mio Topino sino al quinto compleanno.

E grazie a Jimmy ho potuto tirar su il mio Topino con tutte le comodità in questi anni. Infatti dopo la fine del Processo mi aiutò e

mi imparò una nuova Carriera, dove non dipendo da nessun Pubblico che ti decide, dal giorno alla notte, che tu non sai recitare e così all'improvviso ti lascia perdere per un'altra nuova stella (che forse non sa recitare nemmeno lei).

E così ora io mi prendo il mio Topino, tutte le mattine e lo metto nella mia vecchia Cadillac celeste decappottabbile (che ora è un po' fuori di moda) e me ne vado allo Stabilimento, dove il mio Topino può giocare con la Pellicola tutto il giorno sul pavimento della Sala Montaggio, mentre la tua Mammina aiuta Jimmy a montare i Film.

E poi a lavorare per cinque anni nella stessa Sala Montaggio insieme a Jimmy McCoy mi sono divertita di più che quando facevo i Film. Perché non c'è nessun comitato di Censura che taglia le spiritosaggini che lui dice e poi, se è molto di buon umore (come quando lavoriamo su qualche Documentario dove non ci sono Attori) allora Jimmy canta tutto il giorno con una voce che è meglio di quella che la tua Mammina sente nei sonori.

E poi, a lavorare per un stipendio basso, finalmente il mio Topino ha la sua Sicurezza. Perché quando il nostro Governo decide che una Stella Cinematografica non guadagnerà mai più degli stipendi alti, allora è costretto a cancellare la nostra Tassa sull'Entrata. Perché hanno dovuto riconoscere che a stare nella stessa lista con della gente che ha le sue entrate sempre uguali uno alla fine naturalmente andrebbe fallito

E ora che ho smesso di fare l'Attrice non me n'importa niente se il Film al quale lavoro è bello o no. Perché io avrò sempre un mestiere che si basa su una conoscenza precisa di quello che faccio (che invece poche Stelle del Cinema riescono a avere mai).

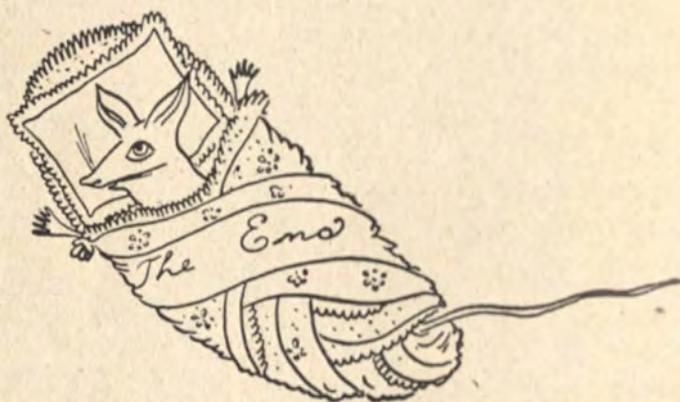
E poi ci sono anche altre soddisfazioni a lavorare al montaggio perchè ieri per esempio ho trovato il sistema di tagliare un grosso Primo Piano di Inga Swansen nel suo ultimo Film.

Bè, Topino mio, a guardare fuori dalla finestra vedo che si sta facendo mattina così Madge verrà presto a prenderti e io resterò sola, tranne per Jimmy allo Stabilimento. Ma proprio ora mi ricordo che ogni volta che domandavo a uno di quei Mariti se rispettavano la tua Mammina quelli rispondevano di sì, e va a guardare poi quello che è successo! Così mi domando se le ragazze non sarebbero più felici se la piantassero di chiedere tanto rispetto per noi stesse e se avessimo invece un po' più di rispetto per i mariti.

Così stamattina quando Mammina tua entrerà nella Sala Montaggio, forse faccio la sorpresa a Jimmy. Perchè lui mi dice sempre che non ho gratitudine e che sono come un panino vuoto. Perciò stamattina dirò a Jimmy quante cose meravigliose che lui fa per me e per il mio Topino, e poi gli dirò quanto noi due siamo grati all'Unità.

Bè, vedo che il mio Topino comincia a muoversi, e so che presto avrai fame, così piano piano vado in cucina e preparo una magnifica colazione per me e per te. E stamattina mangeremo il resto del gelato di crema che Andy ha portato ieri per la festa del tuo compleanno, e cocominceremo anche noi a mangiarci le ciambelle alla Mode. Infatti ormai la tua Mammina potrebbe anche smettere di tenere la linea perché Jimmy McCoy è così maschile che gli piacciono perfino i fianchi rotondi.

Dopo colazione avremo tempo di giocare un po' nel cortile aspettando Madge (a meno che il tempo improvvisamente non si faccia brutto). Perché come dice il nostro vecchio amico Joe Frisco:

« Non si può mai sapere con questo Clima della California. Un momento fa caldo, e un secondo dopo fa freddo, così uno non può mai scommetterci ».

MISCELLANEA

Il film è senza dubbio la forma di espressione artistica di cui si è maggiormente parlato in questi utimi anni a proposito di libertà della cultura: e non senza ragione perché il cinema di per se stesso è uno dei più importanti fattori di cultura, di una cultura come noi, come tutti gli uomini vivi possono intenderla, profondamente radicata nella vita del popolo e attivamente operante per il suo miglioramento e la sua trasformazione. Il cinema italiano del dopo guerra, quel cinema nazionale battezzato forse impropriamente, da un punto di vista rigorosamente critico, neorealista,è, mi si consenta di dirlo, il fatto culturale più notevole dell'ancor breve periodo della risorta Italia democratica. Nato dalla Resistenza, moto spontaneo di popolo per la sua liberazione totale, oltre cioè la tirannia dei nazisti e dei loro complici, da quella Resistenza di cui si sarebbe voluto e creduto poter celebrare, oggi, il Decennale in piena concordia di spiriti, il cinema italiano neorealista non solo ha saputo rappresentarne le vicende salienti, ma ne ha interpretato lo spirito, con i modi propri dell'arte, e cioè nella conquista di nuove forme rispondenti ai contenuti nuovi maturatisi, appunto, nel travaglio della guerra di Liberazione.

E' questo il motivo per cui il neorealismo cinematografico non è un fatto transitorio e occasionale, legato a un particolare momento storico, bensì la presa di coscienza da parte degli artisti del film della nuova realtà italiana, da un lato, e, dall'altro, della forza espressiva del cinema, del suo vero valore artistico per cui le ricerche di linguaggio non sono vuota accademia, ma rispondono a un'intima esigenza che si inserisce nel più vasto moto di rinnovamento della cultura. E' questa la profonda ragione, compagni, per la quale il cinema neorealista è stato ed è combattuto in tutti i modi e con tutti i mezzi da quelle forze (clericali e loro alleate) che anche sul piano della cultura rappresentano la conservazione e più ancora la reazione, quelle forze che, per avere oggi in mano le leve dello stato, credono di poter *arrestare* (e adopro il verbo nel suo significato poliziesco) persino il fatale cammino delle idee.

Nessuno deve farsi delle illusioni, nessun intellettuale responsabile, qualunque siano le sue posizioni ideologiche: la lotta che viene fatta nel cinema contro determinati uomini e con lo stolto pretesto dell'anticomunismo non è, invece, che guerra aperta alla cultura, alla sua forza d'attrazione, all'influenza che esercita su vasti strati di popolo. Ed è guerra senza esclusione di colpi e senza pudore in quanto proprio attraverso il cinema neorealista si andava operando quella saldatura fra le masse popolari e le più progressive forze intellettuali, che è fondamento indispensabile per il rifiorire dell'arte e della stessa cultura.

Vengo da una recente ennesima esperienza: quella della Mostra Cinematografica di Venezia dove ho potuto assistere a tutti gli intrighi messi in atto,

da parte di quelle autorità politiche e amministrative che stanno soffocando e distruggendo la maggiore manifestazione artistica del film, di cui han minato l'indipendenza (e forse il discorso potrebbe essere allargato, ma non è di mia competenza, anche alla Biennale di Arti figurative), per boicottare, prima, e colpire, dopo, il film di Luchino Visconti, *Senso*, che nella marea di tanta sconsolante mediocrità rappresentava, certo, una delle opere di più alto livello artistico e in quanto tale una espressione viva di cultura, molesta a chi vuol fare dell'arte, e particolarmente del cinema, un piacevole passatempo o meglio un diversivo — in tal modo va interpretata la parola *divertimento* di cui si fa uso a proposito dello spettacolo cinematografico — per allontanare l'interesse del pubblico dai problemi che più lo toccano da vicino. Non si è combattuto in Visconti il possessore di una determinata tessera politica o, nel suo film, una scoperta propaganda ideologica, che non c'è, in quanto narra una storia d'amore ai tempi e nel clima di Custoza, ma una precisa posizione culturale, non certo in regola con l'ortodossia del conformismo oscurantistico, nube che incombe e si estende sempre di più su tutta la nostra produzione cinematografica.

Non credo che vi meraviglierete se a queste manovre contro la cultura, nel campo del cinema, hanno partecipato, sia pure in buona fede, uomini che si dicono sensibili ai problemi della difesa e della libertà della cultura; è quanto capita, quello che in questo caso è accaduto, a tutti coloro che abdicano, per l'ossessione dell'anticomunismo, al primo dovere che la cultura impone: la libertà di pensiero, il rispetto di qualsiasi autentica espressione artistica.

Quando a film come *Senso*, altri se ne contrappongono di scarso valore, ma che confusamente, e forse con insincerità, si appellano al rituale conformismo clericaleggiante, non si fa un torto a Visconti, non si colpiscono delle idee politiche, ma si offende la cultura: per cui tutti abbiamo il diritto e il dovere di alzare una ferma e vigorosa protesta.

Ho citato quest'ultimo episodio, più grave a mio avviso di quanto non possa sembrare, per offrire ancora una dimostrazione, se ce ne fosse bisogno, di quale sia la parte politica a cui spetta veramente difendere la libertà dell'arte e della cultura, in un settore così essenziale com'è quello del cinema.

A questo settore il nostro Partito fino ad oggi non ha dedicato l'attenzione che merita: nè in Parlamento, nè sulla stampa, nè con un'azione diretta ed organica attraverso le sue strutture, nè, infine, con una solidarietà consapevole di tutti gli intellettuali che operano in altre direzioni. E mi riferisco, in quest'ultimo caso, non solo a coloro che sono nelle nostre file, ma a quanti, di qualsiasi orientamento politico, hanno veramente a cuore le sorti del nostro cinema perchè ne avvertono l'importanza e intendono salvare la tradizione laica della nostra cultura, intesa come libera dialettica di tutte le vive correnti di pensiero, di tutte le scuole e tendenze artistiche e conseguente rifiuto di ogni dogmatismo.

In una relazione, necessariamente breve come questa, non mi è possibile illustrare, neppure in forma sintetica, i diversi istituti e strumenti di cui il Governo e le forze che esso rappresenta, si servono per soffocare ogni impulso veramente vitale del nostro cinema, per combattere quella corrente neorealista, che avverte sopratutto della cultura laica il momento critico. Dalla censura, basata ancora sulla legislazione fascista e in contrasto col chiaro disposto della Costituzione, alla legge per gli aiuti alla cinematografia nazionale, che permette di controllare dispoticamente tutta la produzione, alla struttura economico-industriale dove trionfa la speculazione e non hanno vita le medie e piccole aziende indipendenti e le forme cooperativistiche, all'apparato burocratico, che non ha subito nessun rinnovamento sia negli uomini che nello spirito, fino agli enti statali economici e tecnici (come l'Istituto Luce, il Centro Sperimentale, Cinecittà, l'ENIC ecc.) caduti nelle mani di incompetenti di parte, che mascherano la loro incompetenza con la più violenta partigianeria, il Governo è al centro di un vastissima rete della quale non tanto si serve per realizzare il cinema in un determinato senso (gli manca per questo la spinta ideale) quanto per irretirne e paralizzarne le forze migliori, fatalmente moleste egli interessi che esso serve.

A questo si aggiunga l'azione capillare svolta dai circuiti parrocchiali, che vanno sempre più diventando imponenti mercè il compiacente appoggio governativo e che attraverso il Centro Cattolico Cinematografico, organo diretto dall'Azione Cattolica, sono manovrati dalle più reazionarie forze clericali; si aggiungano l'azione condotta dalla stampa ufficiale e fiancheggiatrice e la pressione dell'industria americana grandemente interessata al nostro mercato, per ragioni non soltanto economiche, e si vedrà quanto complessa e difficile si presenta un'azione in difesa della libertà del cinema italiano.

Ma le difficoltà non devono sgomentarci bensì farci intendere quanto importante, urgente, sia una presa di posizione del nostro Partito, più precisa e decisa.

Quali sono le forze su cui possiamo contare per un'intervento specifico in questo settore, a prescindere dall'azione politica generale che essendo impostata sull'attuazione della Costituzione democratica riguarda indirettamente anche la libertà dell'arte e della cultura e, quindi, del cinema?

Le forze di cui disponiamo sono da una parte grandi masse di pubblico e dall'altra quelle degli intellettuali progressivi. E' sul pubblico, innanzi tutto, che bisogna agire, su quegli strati popolari che l'industria cinematografica in parte considera dei consumatori da sfruttare con metodi coloniali e la politica governativa delle forze preoccupanti da distrarre e da ottundere perchè non prendano coscienza del loro destino, su quegli strati popolari dai quali pure si esprime la parte più avanzata della nostra vita politica, destinati a conquistare sempre più una funzione direttiva.

Dobbiamo, servendoci della nostra stampa (ed eventualmente con nuove e specifiche iniziative) e della nostra complessa organizzazione, nonchè degli uomini di cinema e di cultura di cui disponiamo, educarli sempre più a distinguere il bello dal brutto, l'arte da quello che arte non è, il film serio, impegnato sul piano artistico, e per ciò stesso su quello morale e politico, dal film bassamente spettacolare basato sulle solite droghe del sesso e del terrore o della volgarità. L'impresa non è, poi, così difficile come può sembrare perchè se il popolo ha spesso un gusto corrotto proprio dal *cattivo gusto* borghese (si pensi nel campo del cinema all'azione massiccia dei cattivi film rappresentanti la quasi totalità della produzione) è anche vero che esso conserva una freschezza di sentimenti e una naturale intuizione con le quali spesso supplisce alla scarsezza di cultura.

Ma perchè questa azione possa essere efficace occorre che gli intellettuali (i critici e gli artisti del film) abbiano chiara la coscienza della loro responsabilità e sappiano liberarsi dai falsi pregiudizi ideologici e dagli ingombri di una cultura compiaciuta di se stessa. Bisogna che si convincano che il film è l'arte più importante, perchè la più popolare, bisogna abbiano fiducia nel popolo e nel suo giudizio critico anche come spettatore.

Voglio dire che la critica cinematografica ha da essere prima e innanzitutto esclusivamente *critica*, preoccupata di mettere in rilievo i valori artistici del film ovunque essi si trovino, decisa a condannare e giudicar brutte le opere sbagliate al di là delle loro intenzioni. Bisogna sappiano i nostri critici che tra la sacrosanta volontà di riscatto dei braccianti pugliesi dalle loro inumane condizioni e un brutto film che le rappresenta non c'è alcun rapporto diretto e si può e si deve condannare il film senza per questo compromettere alcuna posizione politica. Perchè quelle masse popolari, che spesso si fanno ipnotizzare dal cinema come puro divertimento, quando si trovano di fronte a film che toccano le loro condizioni e i loro più riposti sentimenti sanno ben distinguere tra *Roma, città aperta* e non so quale polpettone esteriormente ideologico e propagandistico.

La nostra critica, a mio giudizio, deve rendersi conto che il suo primo e improrogabile dovere politico è la difesa dell'arte del film. Questo naturalmente non impedisce anche un discorso che direi di ordine culturale, di costume.

In quanto agli uomini di cinema, agli artisti, occorre che essi senza rinunciare alle loro più intime esigenze, sappiano di dover parlare a vaste masse di pubblico e non a ristretti gruppi di intellettuali e trovino, dunque, quegli accenti umani,

profondi, concreti che li tengano saldamente uniti alle masse popolari: il che non significa abbassare l'arte alla mediocrità del gusto, ma innalzarla, oltre ogni falso e prezioso intellettualismo, alla sfera della sua universalità.

E anche in questo senso il nostro Partito può svolgere un'azione proficua richiamando intorno ai problemi del film l'attenzione delle più consapevoli forze della cultura.

Dell'azione pratica da svolgere in Parlamento e sulla stampa, sia per quanto riguarda la legislazione cinematografica, sia per quello che concerne la denuncia degli abusi che vengono continuamente commessi dalle autorità amministrative, sia per arginare la campagna di persecuzione e discriminazione, così sfacciatamente instaurata, potrà discutersi in separata sede: quì mi basta averla accennata.

Lasciatemi concludere con l'augurio che questo importante convegno promosso dal nostro Partito per la difesa e la libertà della cultura sia l'inizio di un maggiore interessamento ai problemi del film che per la cultura sono fondamentali: almeno come noi socialisti la intendiamo: patrimonio di tutto un popolo e non privilegio (se la parola può venire usata) di una sola classe. Perchè noi siamo per la vita della cultura contro la sua decadenza.

(*Relazione sul cinema fatta da L. Chiarini al Convegno promosso dal P.S.I. per la libertà della cultura, tenutosi a Bologna i giorni* 11-12 *e* 13 *settembre* 1954).

Vitaliano Brancati

Questo fascicolo della rivista era già impaginato quando ci è giunta improvvisa la notizia della morte di Vitaliano Brancati. Con lui la cultura italiana perde uno dei suoi più vivi scrittori, ma anche uno spirito indipendente che ne ha difeso, sempre, in ogni occasione, la libertà e la tradizione laica. Anche il nostro cinema perde certamente una personalità assai significativa, che vi portò una nota del tutto particolare: la satira moralistica e arguta di costume, costruita su un'osservazione acuta e attenta di certi ambienti e aspetti della società italiana, ravvivata da una fertile fantasia e da una coraggiosa volontà di confessione e di denuncia. Era convinto, infatti, Brancati che il giorno in cui noi fossimo riusciti a guardare con distacco a certe nostre colpe, debolezze e difetti, riuscendo a sentirne il ridicolo, avremmo potuto dire di esserne in parte guariti. Le reazioni che film come Anni difficili *e* Anni facili *provocarono in taluni ambienti, le intimidazioni e le pressioni della censura tanto più lo convincevano che era necessario proseguire decisamente per quella strada, in quanto tali reazioni mostravano la necessità di disintossicare la vita italiana, e soprattutto il complesso politico-burocratico dello spettacolo, da antichi veleni. Il suo* pamphlet *sulla censura, sebbene si riferisca prevalentemente a quella teatrale, resta una vivace, coraggiosa e accorata denuncia di come lo spirito clericale sia andato via via soffocando quella libertà di espressione degli artisti, che sembrava definitivamente coquistata nell'immediato dopoguerra.*

Ma se la cultura italiana perde una delle forze più vive, chi lo conobbe ed ebbe con lui comunione di lavoro rimpiange un amico e collaboratore, oltre che prezioso, affettuoso. Il suo primo contatto col cinematografo fu, credo, in occasione del mio film La bella addormentata: *il suo contributo non solo fu notevole, ma insieme facemmo un'esperienza del mondo cinematografico, che a me non sarà facile dimenticare per le illuminazioni che ebbi da lui. Una costante amicizia, per più di vent'anni, rende la sua morte particolarmente dolorosa.*

L. C.